БИБЛИОТЕКА ЖУРНАЛА

НЕПРИКОСНОВЕННЫЙ ЗАПАС

Виктор Мазин,
Павел Пепперштейн

ТОЛКОВАНИЕ СНОВИДЕНИЙ

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ
МОСКВА • 2005

УДК 159.963.3
ББК 88.6
М 13

Редактор серии
И. Калинин

Мазин В., Пепперштейн П.
М 13 Толкование сновидений. — М.: Новое литературное обозрение, 2005. — 712 с., ил.

Одно из принципиальнейших оснований этой книги: сновидения имеют смысл. Сновидение — не только глубоко личный продукт, но и зеркало, позволяющее увидеть процессы, происходящие в культуре. Среда, в которой мы живем, влияет не только на содержание сновидений, но и на технологию репрезентации. Анализируя личные сновидения, мы неизбежно оказываемся перед лицом публичных грез кинематографа и рекламы. Анализ сновидений — не только шанс лучше понять себя, но и возможность проследить идеологию эксплуатации бессознательного средствами массовой дезинформации и дискоммуникации.

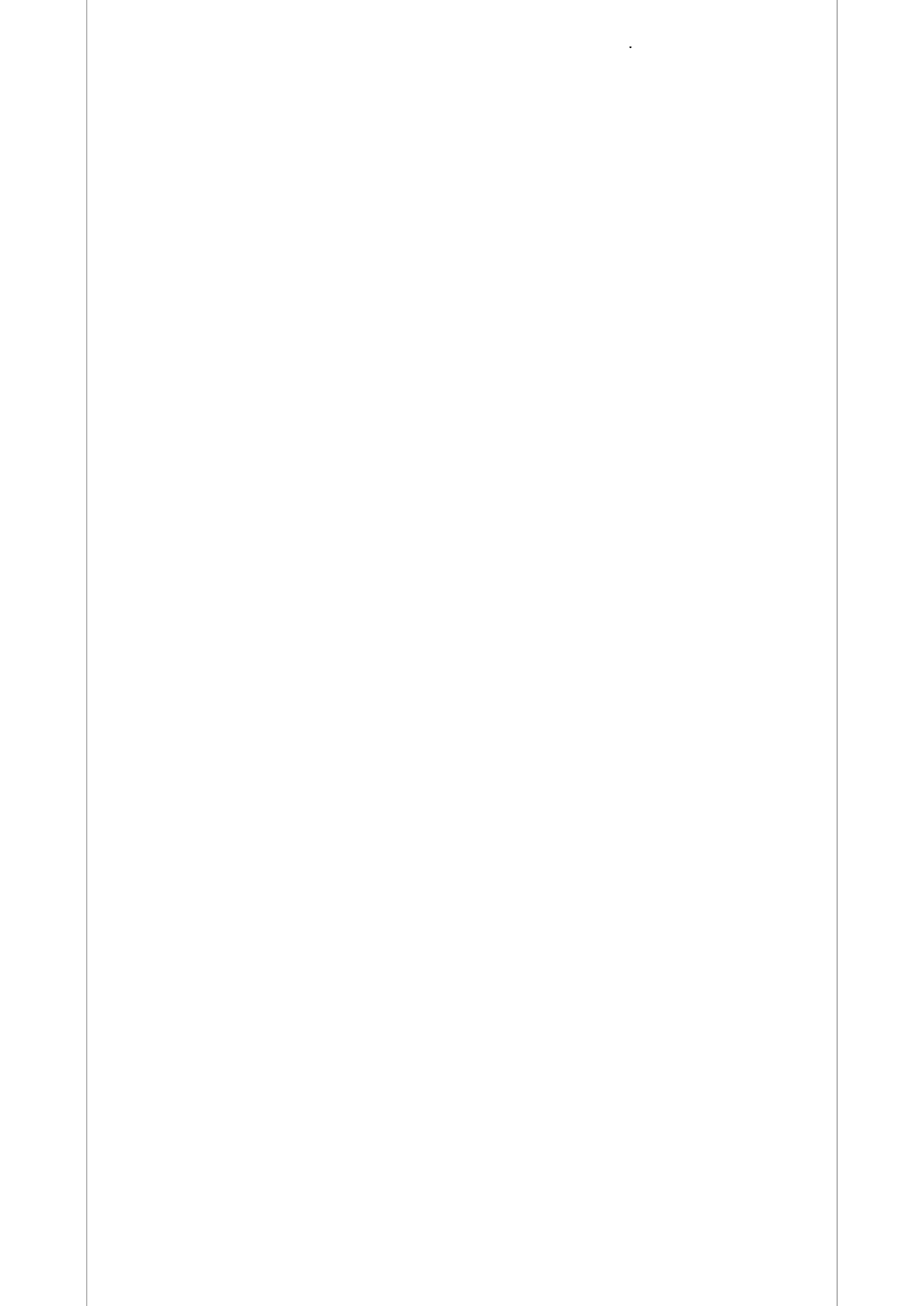
Эта книга — своеобразный «онейророман», персонажи которого — медиальные субъекты эпохи средств массовой дез/информации. Иначе говоря, она — о сновидениях человека в эпоху сновидений, представляемых телевидением и виртуальной реальностью, радио и кино, рекламой и Интернетом. Эта книга — еще и прочтение «Толкования сновидений» З. Фрейда сквозь призму различных медиа и способов их внедрения в психику человека. И еще эта книга — апология «онейрокритики», продолжение традиции Артемидора, призывавшего каждого человека «денно и нощно прилежать толкованию сновидений», сделать толкование составной частью техники существования.

ISBN 5–86793–381–4

УДК 159.963.3
ББК 88.6

Виктор Мазин

ТОЛКОВАНИЕ СНОВИДЕНИЙ В ЭПОХУ МАССОВОЙ КОММУНИКАЦИИ



ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕТКИ

Эту книгу мы начали писать несколько лет назад вместе с Павлом Пепперштейном. Поначалу мы хотели не только чередовать главы, как это было в нашей предыдущей совместной книге «Кабинет глубоких переживаний», но и даже внедряться с комментариями в толкование сновидений друг друга. Однако постепенно пути наших сновидений расходились. Сновидения оказались слишком частной сферой. Из совместного проекта выросли две книги, объединенные темой сновидений, времени, технологии. Несмотря на независимость друг от друга, мы объединены эпохой, задачей, беседами на тему.

Сновидение — дело личное, и превращение его в публичный текст дается нелегко. С одной стороны, собственные сновидения и их анализ неизбежно содержат и нарциссические, и аутоагрессивные интонации. Более того, какие-то описания оказываются настолько травматичными, что превращаются в неотрефлексированные зоны письма. Однако этот дух интимности самоанализа составляет ту неотъемлемую составляющую психоанализа, которая во многом оказалась утраченной в процессе объективации предмета психоанализа, сосредоточенного на бессознательном самоустранении психоаналитика из описания.

Одно из принципиальнейших оснований этой книги состоит в том, что сновидения имеют смысл. Как настойчиво подчеркивал Лакан, в этом и состоит смысл открытия Фрейда: сновидения имеют смысл. Если ве-

рить Фрейду, Артемидору, Лакану, Фуко, то сновидения — королевский путь самопознания, познания духа времени, эпохи. Сновидение — не только глубоко личный продукт, но и зеркало, позволяющее увидеть процессы, происходящие в культуре. Среда, в которой мы живем, влияет не только на содержание сновидений, но и на технологию репрезентации. Анализируя личные сновидения, мы неизбежно оказываемся перед лицом публичных грез кинематографа и рекламы. Таким образом, анализ сновидений — это не только шанс лучше понять себя, но и возможность проследить идеологию эксплуатации бессознательного средствами массовой дезинформации и дискоммуникации. Онейрокритика — инструмент сопротивления этой эксплуатации.

Вот один из главных вопросов книги: какие изменения претерпевают сновидения во времена кинематографа, телевидения, радио, телефонов, компьютеров? Открытия Фрейда во времена технологии экранов, виртуальной реальности, глобальной культуры — вот что крайне важно осмыслить

Эта книга — своеобразный онейророман, персонажи которого — медиальные субъекты эпохи средств массовой дез/информации. Иначе говоря, это книга о сновидениях человека в эпоху сновидений, представляемых телевидением и виртуальной реальностью, радио и кино, рекламой и Интернетом. Эта книга еще и прочтение «Толкования сновидений» Фрейда сквозь призму различных медиа и способов их внедрения в психику человека. И еще эта книга — апология онейрокритики, продолжение традиции Артемидора, призывавшего каждого человека «денно и нощно прилежать толкованию сновидений», сделать толкование составной частью техники существования.

Виктор Мазин

1
ЗАВЕЩАНИЕ: ПЕРЕПИСАТЬ СНОВИДЕНИЯ!

1. Традиция или ее нарушение: завещание Зигмунда Фрейда

В 1911 году Зигмунд Фрейд пишет переводчику «Толкования сновидений» на французский язык, Самуэлю Янкелевичу, о невозможности перевода этой книги. Невозможным его делают собственно сновидения, ведь они отражают особенности идиоматики конкретного языка. Разве сопоставимы с точки зрения акустических, поэтических и даже семантических пространств слова, обозначающие, казалось бы, «одно и то же явление», скажем, сновидение? Немецкое *Traum* резонирует *Trauma*, травмой, английское *dream* привычно сочетает сновидение и мечту, а русское *сновидение* отмечает зрительный, виденческий характер состояния, отзываясь эхом провидения.

Как ни странно, но Фрейда волновало отнюдь не «качество» перевода с точки зрения соответствия стилистике и словарю оригинала, но то, сможет ли его книга стать действенным руководством для сновидца, принадлежащего другой языковой среде. В деле сновидений нет оригинала. Тому же Янкелевичу в 1920 году он пишет, что переводчик его книги просто обязан быть психоаналитиком и должен заново переписать книгу, вклю-

чив в нее описание собственных сновидений. Перевод, таким образом, должен состоять в замене австрийских сновидений Фрейда на сновидения другого аналитика-переводчика, увиденные на родном языке. 7 ноября того же года Фрейд пишет итальянскому психоаналитику Эдоардо Вейсу: «...то, что вы переводите сновидения, оговорки... подменяя их примерами из собственного опыта, — единственно правильное решение». Итак, единственно правильное решение: перевод — подмена, замещение одного языка сновидений другим.

Завет Фрейда переводчику не может затрагивать только сновидения. Если переводчик заменяет «оригинальные» сновидения своими собственными, то менять приходится и их толкования. Так что в лучшем случае «нетронутыми» при переводе остаются только отдельные теоретические положения. Что, впрочем, тоже весьма относительно, по крайней мере, если учесть неразрывные психоаналитические узы теории и практики. Таким образом, перевод «Толкования сновидений» априори предполагает *переписывание* этой книги. Именно следованием букве закона Фрейда и объясняется название этой книги — «Толкование сновидений», *повторяющее и переписывающее заново* заглавие его знаменитой книги.

2. Замечание Шандора Ференци

Объясняется завет Фрейда переводчику тем, что даже если семантический перевод с одного языка на другой и возможен, то невозможен перевод акустический, ассоциативный, что *предельно* важно для психоаналитического толкования. «Одно и то же слово» в немецком и русском языках может приводить к совершенно разным ассоциациям. Язык каждого сновидца идиоматичен. Фрейд, ссылаясь на своего коллегу Ференци, пишет, —

сновидение настолько тесно связано с его словесным выражением, что *в каждом языке имеется свой собственный язык грез*. Как правило, сновидение *буквально* непереводимо на другие языки. В своем завещании переводчикам Фрейд даже не упоминает о возможности символических универсалий. Он настаивает на праве субъективного дискурса, на истине, спрятанной в сингулярной конфигурации ассоциативной сети представлений. С непереводимой идиоматикой мы сталкиваемся на каждом шагу «Толкования сновидений».

Результатом глобализации становится многоязычие сновидения. Сновидение превращается в Вавилонскую башню, и эта его особенность совершенно очевидна уже у полиглота и любителя путешествий Зигмунда Фрейда. Неудивительно, что толкование сновидений становится переводом с одного языка на другой в самом привычном смысле слова. Сновидение говорит на языках других людей, других народов. Сновидение — язык другого.

Более того, сновидение предполагает перевод в пределах одного языка. Требуется постоянный так называемый анасемический перевод, т. е. перевод в пределах того, что *представляется* нам одним языком. Например, перевод в рамках того, как слово слышится, и тем, как оно пишется. Например, перевод в рамках отношений между словами и образами, т.е. между тем, что — упрощая ситуацию до поры до времени — Фердинанд де Соссюр назвал означаемыми и означающими.

Еще один аспект идиоматики связан с тем, как вплетаются в сновидение и его толкование нити разнородных дискурсов. Это нити, принадлежащие различным техническим средствам — эпизодам из кинофильмов, сообщениям, полученным по электропочте и Интернету, фрагментам фотографий из журналов, словам, услышанным по радио, телефону, сценам, снятым с телеэкрана, картинам, увиденным в музеях и на рекламных

щитах... Все эти вплетающиеся в сновидения нити Фрейд когда-то назвал остатками дневных впечатлений, запечатленными в нашей памяти эпизодами бодрственной реальности. Теперь все эти фрагменты как будто составляют оцифрованный коллаж. Технологически «Толкование сновидений» превращается в «Толкование сновидений в эпоху массовой коммуникации».

Все это вавилонское многоязычие претерпевает субъективную переработку. Все это дискурсивное столпотворение превращается в присвоенную речь. Язык используется в сновидении как речь, проявляя, как сказал бы Эмиль Бенвенист, «мимолетную субъективность».

Пора бы уже обратиться к собственно сновидению.

7 июля 1997. Санкт-Петербург. «Ол».

Я проваливаюсь на экзамене в Институте психоанализа. Меня сбивают, прерывают, на меня нападают. Я ничего не могу поделать. Меня охватывает отчаяние. Экзаменуют Володя Медведев и другие. Среди них Олег Хренников. Именно он спрашивает: «Вот вы все на Олби ссылаетесь, а кого вы, собственного говоря, имеете в виду? Как это имя пишется?» Я беру себя в руки и уже готов написать, но в ужасе «расстраиваюсь»: Albe или Allbe или Allbee? Эта загадка приводит меня в окончательное замешательство. Я проваливаюсь.

Накануне я действительно очень расстроился из-за того, что Олеся «провалила» «экзамен» в конкурсе на преподавание в одном из университетов Америки — заняла «лишь» второе место. В сновидении я проваливаюсь вместо Олеси «с помощью» Олега, моего друга, психиатра из Крыма. Экзаменует же меня психоаналитик В.А.Медведев, инициалы которого — В.А.М. — совпадают

с моими. Таким образом, я сам себя экзаменую, или, еще точнее, экзамен мне устраивает мой собственный экзаменатор, которого в психоанализе называют *сверх-я*, та требовательная часть психики, которая настолько же принадлежит мне, насколько и не принадлежит. Во мне говорит строгий голос родителей, вечных экзаменаторов. На сей раз от их лица во мне говорят Медведев с Хренниковым. От их лица? От своего лица? От моего лица? Да, да, да! «Мимолетная субъективность».

В связи с экзаменами я вспоминаю две ситуации, которые были для меня рационально не объяснимы, которые нельзя было логически исправить. Больше всего меня выводит из себя именно невозможность ничего сделать, ситуация, в которой «я ничего не могу поделать». «Роковая» ситуация, с которой не справиться, не исправить *логически*, — это еще и неуправляемое сновидение. В голову мне приходят две истории.

Первая — сдача в юности экзамена по истории КПСС. Понятно, какие у меня были отношения с преподавателем, прекрасно знавшим, чтó я думаю о нем и его логически непоправимом предмете. В конце концов переэкзаменовки довели дело до комиссии. Я был уверен, что сумею подготовиться «к последнему бою» и выиграю его, т.е. выучу то, что им нужно, и поражу своими знаниями. Комиссия посадила меня в деканате и удалилась пропустить по рюмочке. В одиноком недоумении я честно подготовил все ответы, заскучал, вынул учебники, конспекты, все сверил и окончательно успокоился, как всегда, забыв, что логика отнюдь не является залогом успеха, да и нет одной логики. Когда профессор по прозвищу Pig с окончательно заплывшим бурачным лицом вернулся, я уверенно приступил к ответу. Однако на каждую «свою» фразу я слышал: «не так», «поверхностно», «не точно». «Но ведь так в ваших книгах написано!?» — взмолился я. Это переполнило чашу терпения Pig'а. Он

меня элементарно и без свидетелей из комиссии завалил. В полном недоумении я отправился в туалет, где встретился с членом комиссии, деканом художественно-графического факультета, который с ухмылкой сказал: «Что, провалил?» И тотчас принялся меня поучать, мол, хитрее надо быть, гибче, понимаешь?

Другой эпизод не такой болезненный, но, во-первых, свежий и, во-вторых, именно он пробуждает более травматичный первый эпизод. Я сдавал какой-то экзамен в Институте психоанализа преподавателю по фамилии Цапов. Он молча прослушал, т.е. выслушал *и* пропустил мимо ушей все, что я говорил, сказал «спасибо» и поставил «8» баллов вместо нужной мне «десятки». Мне не пришло в голову, что это был замечательный урок. Цапов вел себя как настоящий психоаналитик, — он слушал меня согласно правилу рассеянного внимания. Меня же задело не столько то, что это была единственная у меня не высшая оценка, сколько то, что я так ничего и не понял, почему «8», а не «3» или «9». Я не увидел никакой логики. Опять я расстроился из-за того, что «моя участь» решалась без моего участия, более того без участия «моего» бессознательного. В то же время *я* предъявляло свои господские претензии.

В сновидении же я вообще рас-траиваюсь, т.е. передо мной три пути: John Albee — американский драматург, которого я любил в юности; такая же фамилия у нашей американской подруги Марины. All-bee — буквально все-пчела — указывает на мою любовь к труду (bee, пчелка — в переносном смысле трудяга), а также на чтение литературы по этологии, в частности, по семиотике пчелиных танцев. All be — всему быть, фраза, которая уже в сновидении готова трансформироваться в All come: доктор All come — приходите все, или все сюда — сигнал тревоги SOS при синдроме нервного истощения из кинофильма «Джонни Мнемоник».

Получается следующая цепочка, которую можно назвать «Тревога Ол»: Олеся — Олег — Олби — All-bee — All-be — All come. В принципе цепочку можно продолжить, соединив два последних словосочетания в одно: All become — become all, стать всем, сдать, наконец, экзамен.

Пятая глава «Толкования сновидений» завершается разделом «Сновидения об экзаменах». Фрейд относит эти сновидения к типическим. Он пишет, что каждому, кому приходилось держать экзамены, снится провал. Такого рода сновидения он объясняет неизгладимыми воспоминаниями детства о наказании. Экзаменационная тревога всегда подкрепляется этим детским страхом. Наяву легко сказать, мол, черт с ними, со всеми этими экзаменами, fuck 'em all! на хрен все! Но сновидение не пошлешь подальше. Оно всегда уже далеко послано, всегда мимолетно.

В моем сновидении Олеся выполняет функцию переходного объекта, отправляющего меня в зону учебных кошмаров, долга, ответственности и наказания. Школа и институт в течение всех бесконечных 15 лет, с 1-го класса до последнего курса представлялись мне годами отбывания повинности. Я чувствовал, что долги никогда не будут оплачены, что я никогда не покину коридоров этого бесконечного исправительного заведения, что вся жизнь — это, как сказал бы Фуко, дисциплинарное пространство. Понятно, почему меня поразил Кафка. Должен, значит, виноват. По-немецки, кстати, для «долга» и «вины» одно слово — *Schuld*. Я провинился, не зная, где, когда, перед кем и в чем. После прочтения тома сочинений Кафки в 17 лет его персонажи надолго поселились в моем психическом пространстве. Мне казалось, я никогда не покину «исправительной колонии». Это ощущение оставило меня лишь тогда, когда я покинул в 1993 году государственную службу. Впрочем, неприязнь к

бюрократическим, дисциплинирующим институтам сохранилась у меня и поныне. Обезличенность, даже деперсонализация, иррациональность поведения в рамках дисциплинирующего института (от канцелярий университета до телефонного узла, от администрации музея до «благотворительного» фонда) всегда выводили меня из себя. Все в них действует вопреки моему желанию (по крайней мере, желанию быть признанным в качестве субъекта) и вопреки логике (по крайней мере, извлечения выгоды из политики дружбы и сотрудничества). Логика такова: мы тебе ничего не скажем, но если ты догадаешься сам — твои догадки неверны. Ошибочным было бы и предположение, что в бюрократической системе все решают деньги. Они как разменная монета личного желания не решают ровным счетом ничего. Логика снимается обезличивающим *желанием Системы* упразднить твое желание.

Переживание вины-не-понятно-за-что началось с учебы в 1-м классе. Однажды заболела наша учительница, «строгая, но справедливая», как описывала ее предшествующая нашей с ней встрече школьная идиома, Елена Григорьевна. Когда делегация из нашего 1-го «В» класса отправилась навестить захворавшую учительницу, я заболел. Когда выздоровели и она, и я, ее отношение ко мне резко изменилось в худшую сторону. Я так никогда и не понял, что же случилось, в чем именно я провинился? Мое отчуждение продолжилось, когда Елена Григорьевна попросила всех детей принести любимую книгу для внеклассного чтения вслух. Я принес книгу, от которой был в полном восторге, — «Незнайка на Луне». Учительница первая моя сказала, что эта книга никому не интересна. Этого я опять же понять никак не мог. Кем был я, если моя любимая книга не нужна *никому*???

Переход от Олега к Олби в сновидении «Ол» переключает и языки с русского на английский. Этот пере-

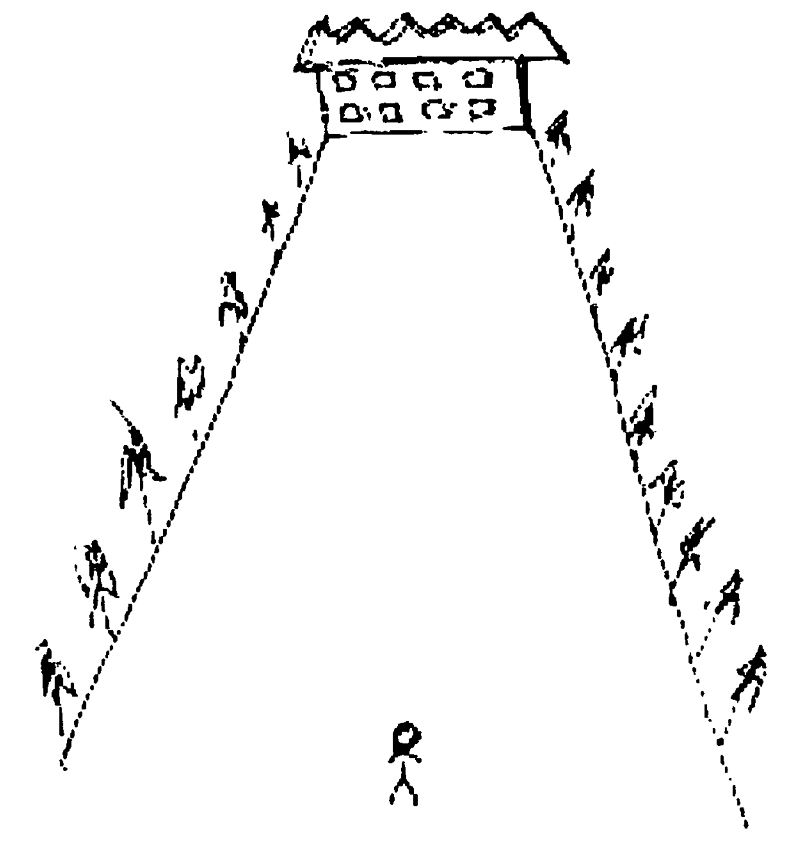
ход завершается сигналом тревоги, который я не могу выразить на родном языке (родной язык парализован): All come! Язык этот, впрочем, не столько английский, сколько язык родственный сновидению — кинематографический, язык «Джонни Мнемоника». Все эти языки сплетаются в речи «мимолетной субъективности».

В сновидение и его толкование вплетается несколько языков, несколько дискурсивных нитей, так же как встроены в него самые разнообразные пространства. Особенно показательна в этом отношении третья часть, «Их чьи», следующего трехчастного сновидения.

17/18 июня 2000. Кемер. «Урбанистическая пустыня».

1

Ночь. Гигантская аллея, в конце ее Дворец, напоминающий Дворец Чаушеску. Я один в урбанистической пустыне.



2

Район Лиговского проспекта. Дома с огромными парадными. Пустынно. Я неспешно иду, потом вдруг понимаю, что начинаю опаздывать, как это со мной случается наяву. Куда-то захожу со словами: скорее, скорее, я опаздываю! Передо мной женщина за столом. Она говорит: «Вы что не видите, перед вами же человек?» Я нервничаю: «Как вы не понимаете, мне же в Москву прямо сейчас ехать?!» — «Ничего, успеете», — с обычным садизмом говорит она, подразумевая, что никуда я не успею. Я выхожу на улицу, понимая, что домой мне уже точно не успеть. Слоняюсь вокруг Московского вокзала. Встречаю студентку Иру Ш. Ира говорит: «Вас вчера Сережа ждал к себе ночевать, а вы так и не пришли». Я хочу спросить, какой-такой Сережа, но тотчас всплывает образ молодого хиппообразного парня, которого я не знаю и знать не хочу. Ира говорит: «Он вам даже место приготовил». Я тотчас представляю туристическую палатку посреди комнаты. Говорю Ире, что еду в Москву, но перед дорогой нужно еще кое-куда заглянуть. Вхожу в *пустынную* парадную, вдруг вижу, как по огромным ступеням спускаются четыре молодые овчарки с поджатыми хвостами. Им страшно, но не из-за меня. Я пугаюсь и выскакиваю в боковую дверь, ведущую во двор. Овчарки уже во дворе. Они начинают кружить вокруг меня, тычутся в меня носами. Мне становится страшно, я пытаюсь их отогнать. Их агрессивность нарастает. Я просыпаюсь, как мне кажется, в собакоподобном кружении по кровати.

3. «Их чьи»

Приезжает Олеся. Мы в том же «лиговском» ландшафте. Все гигантское и пустынное. Перед нами огромный дом. Яркое солнце. Во двор вбегает пара детей, они кри-

чат — зовут третьего. Мы входим в огромную парадную, подымаемся к Андрею Медведеву. Лестница разбомблена. Весь дом внутри разбомблен. Вдруг начинается активнейшее движение. Среди обломков, кусков бетона и арматуры вниз-вверх струятся люди — художники и иностранные «жирные коты». Олеся замечает внизу Ирену. Они пытаются о чем-то переговорить, но их разделяет большое стекло. Они друг друга не слышат. Мы входим в огромный разрушенный зал, на руинах — картины. Мы внимательно их рассматриваем. Молодой Егельский раскладывает свои рисунки. Олеся громко говорит: «Нужно купить хотя бы два». Я всматриваюсь в один штриховой рисунок и читаю на нем слова «Их чьи». Понимаю, что это — что-то «соловецкое». Все время повторяю «их чьи», «их чьи», «их чьи», «их чьи», «их чьи», «их чьи», «их чьи», «их чьи», «их чьи», «их чьи», «их чьи», «их чьи», «их чьи», «их чьи»...

Первая часть этого сновидения задает прямую «парижскую» перспективу. Парижская перспектива в свою очередь задает не только урбанистический тон происходящему, но и создает своего рода «дискоммуникативную» среду. Прогуливаясь не так давно по ночному Парижу, я думал, что город этот больше подходит для съемок сюрреалистического кино, чем для комфортной соразмерности. Не для людей созданный, появляется и дворец Чаушеску. Дворец этот говорит о невиданных местах, о которых я читал, точнее, о которых я писал в процессе перевода на русский язык книги нашей подруги Ренаты Салецл. Не только огромные (повторяющееся в записи сновидения слово) урбанистические просторы связывают все три части вместе, не только регрессивное восприятие огромного мира одиноким ребенком, но и невиданное. Среди невиданного особенно занятен «хиппообразный Сережа», которого я «не только не

знаю, но и знать не хочу», что иронически противоречит классической теории сновидений. Незнакомый Сережа — возможно, брат Олеси, которого я действительно не знал в те годы, когда он играл на гитаре, слушал рок, короче говоря, «хипповал». Идентификации Сережи помогает палатка: Олеся рассказывала, как они с братом (подобно мне) строили в комнате что-то типа шалаша, жилища, соразмерного детскому миру.

Урбанизм подразумевает идею жизни в больших городах. Я как раз таки чувствую себя комфортно исключительно в мегаполисах и теряюсь в небольших населенных пунктах. Однако есть еще одно место, полностью противоположное мегаполисам, где мне очень хорошо, — пустыни. «Урбанистическая» «пустыня» — место, которому я адекватен. Урбанизм предполагает определенную пустынность. Несколько ночей в Париже прошли в буквальной урбанистической пустыне с *«гигантскими аллеями»*, в конце которых я себя вновь и вновь обнаруживал.

Урбанистическая пустыня задает пространство с перспективой и помещает в него не только дворец, но и, так сказать, точку отсчета, временное пространство — первовокзал, первостанцию, по сути дела — родильный дом (*UrBahn* — перводорога, начало пути), начало движения во времени (*UhrBahn* — вокзальные часы). Одиночество в урбанистической многонаселенности вводится в сновидении гигантской аллеей. Аллея уже сама по себе, а тем более рисунок наводят на мысль о пустынности и одиночестве, тем более что *аллея* предназначена не просто для ходьбы (*aller* — по-французски «идти»), но для прогулок в одиночестве (по-немецки «одинокий» — *allein*).

Бессознательное, пишет французский психоаналитик Владимир Гранов, «забито между языками, которые его окружают со всех сторон». У Фрейда достаточно

примеров с прогулками из языка в язык. Потому-то требуется еще и анасемический перевод, который, как уже говорилось, производится в пределах «одного» языка. Сновидение предоставляет нам целый ряд возможностей убедиться в необходимости такого перевода. Причем первая пришедшая в голову мысль, которая навязывается сновидцу, не должна сбивать его с толку. Одно значение может играть роль значения, покрывающего другое значение, скрывающего его от нас. Во второй части сновидения «Урбанистическая пустыня» перед нами как раз такой случай.

Двусмысленная фраза, которую после пробуждения я понимал однозначно, — «Вы что, не видите, перед вами же человек!» — как то, что передо мной в очереди стоит еще один человек, впоследствии я прочитал и как «Вы что, не видите, перед вами я — человек, служащий за работой, а вы — никто, клиент, стойте и помалкивайте».

Эта женщина — человек. Здесь я вижу свою проблему неприязни к бюрократии. Когда я должен идти на телефонную станцию, в консульство или еще какую-то контору, то всегда заранее переживаю неудачу, связанную с предстоящим полным непониманием, отсутствием общего языка. Разве мы говорим на одном русском языке? Разве есть *один* русский язык? Переживание неудачи, увы, чаще всего оправдывается. Когда передо мной оказывается бюрократ, то человека я, как и во сне, действительно не вижу, впрочем, это — симметричная реакция, поскольку и бюрократ во мне не видит человека. Моя стратегия самообезличивания предполагает отказ от поиска личности, поиска, заранее обреченного на неудачу. Поскольку мы друг друга не слышим, то и не видим (в отличие от небюрократической ситуации в этом же сновидении, когда Ирена с Олесей друг друга *не слышат, но видят* сквозь большое стекло). Без всякого преувеличения, я готов рыть котлован целый день или

сидеть сутки за компьютером, чем «говорить» с «женщиной за столом». Бюрократия устанавливает предел моему мазохизму. Понятно, что «женщина» здесь синонимична «бюрократу», «бесполому существу». Само слово «женщина» как — принятое в советском обществе — обращение кажется мне половым прикрытием бесполости. С подобного рода женщиной у меня были регулярные встречи на телефонном узле. Другой случай такого рода был не так давно, что важно. Дело было в одном фонде, где я провел два часа, пытаясь найти общий язык с одним молодым человеком. Поначалу я видел в нем вполне симпатичного человека, но перестал видеть уже через десять минут. Ушел я от него через два часа, не в силах даже попрощаться; у меня было чувство, будто меня пытались заставить понять логику говорящей стиральной машины или соковыжималки.

Ну, и, наконец, в третий раз я прочитал фразу «Вы что, не видите, перед вами же человек!» как в зеркальном отражении, скажем, в психоаналитическом ключе, не забывая, что сновидец отражается в каждом образе сновидения, как отражается он в каждом другом вообще. Кроме того, все высказывания, связанные с увиденным, для него важны. Они его где-то когда-то затронули, будь то на улице, в телевизоре, в кинотеатре, в журнале, вагоне метро, самолете, по радио, на телефонной станции. Мелочей в сновидении не бывает, как говорил Фрейд. Итак, слова «Вы что, не видите, перед вами же человек!» представляют собой требование признания: я — человек, стоящий впереди. Перед нами конфликт между родственными инстанциями *идеал-я* и *сверх-я*, между идеалом себя и идеалом другого, между нарциссическим образом себя и наказующей инстанцией, приносящей мазохистическое удовольствие, которое *я*, естественно, ощущает как неудовольствие. Требование признания оборачивается наказанием: я переадресую эти слова

другому, точнее — другой, сидящей за столом женщине, которую можно было бы отождествить в таком положении и с психоаналитиком.

Агрессивное положение женщины за столом пробуждает во мне тревогу: я боюсь куда-то не успеть (в Москву), начинаю слоняться (вокруг Московского вокзала), встречаю Иру Ш., вхожу в *пустынную* парадную, где сталкиваюсь с молодыми овчарками, которым, наконец, передаю бюрократическую агрессию, отнятую у женщины за столом. Просыпаюсь, засыпаю, попадаю в те же пустынные, уточнение — «лиговские», ландшафты.

Разрушенные лестницы третьей части сновидения напоминают мастерские на Пушкинской, 10 в конце 1980-х годов. Вход в эти мастерские, кстати, с «Лиговки», т.е. с Лиговского проспекта. К Андрею Медведеву в мастерскую, которая находится на Загородном проспекте, ведет отнюдь не огромная парадная, а очень узкая крутая лестница. Разговор Олеси с Иреной через стекло я воспринимаю не столько как воспроизведение повторяющейся в фильмах сцены разговора через стекло (от Вендерса до фильмов об адвокатах, маньяках и мафиози), сколько сквозь призму многолетнего интереса Олеси к произведению Марселя Дюшана «Большое стекло». Подтверждением достоверности этой онейроулики служат не только слова «большое стекло», но и «струение» людей по лестнице, указывающее на другую работу Дюшана — «Обнаженная, спускающаяся по лестнице». Вся эта ситуация с выставкой на развалинах воспроизводит выставку, сделанную нами с Африкой в Строгановском дворце несколько лет назад под названием «Третья мировая война», на которой принципиально важными были разрушенные интерьеры Дворца, находившегося тогда на реставрации.

Урбанизм, дворцы, выставки и множество людей противопоставляются уединению и монастырю. Таково мое

противоречие: иметь множество друзей и все же часто переживать одиночество. Видимо, родственным мне кажется в таком противоречии Денис Егельский. Причем в этом сновидении в молодом веселом Егельском обнаруживается Егельский немолодой, уединенно странствующий по монастырям, в том числе и по Соловецким.

«Их чьи» — перемена места вопроса и ответа: чьи? — их! Так же как в молодом Егельском «содержится» немолодой Егельский, так и ответ содержится в вопросе. Возвращение в явь с фразой «их чьи» важно с точки зрения, во-первых, навязчивого [*zwang*] повторения, во-вторых, того, что она, фраза, как бы «требует» в принудительном порядке [*zwangsläufig*] не забыть ее, пристает «со словами»: смотри, не забудь меня (что в точности повторяет недавно услышанную при встрече с Настей фразу: «Я верю в бессмертие, я верю в перерождение», которая поразила меня назидательностью, интимностью и, самое главное, текстуальностью, вербальностью; фраза эта будто пыталась высечь себя на скрижалях мозговых тканей — фраза пыталась «высечь себя», т.е. запечатлеть себя и наказать себя, запечатлеться в акте самонаказания). «Их чьи» указывает на принадлежность: то, что принадлежит им («их»), принадлежит ли им («чьи»?), или даже: сами-то они «чьи» (люди говорят, что им что-то принадлежит, а сами-то они чьи?). В религиозном — «соловецком» — дискурсе ответ был бы: «божьи» (Егельский — божий человек). Хотя не понятно, о ком вообще идет речь, ведь фраза — графика, запечатленная на рисунке с изображением темного ландшафта в духе Нестерова.

Исходя из нарциссизма каждого сновидения, исходя из того, что каждое сновидение — рассеяние сновидческих проекций, «Их чьи» — это *Ich* чьи. То есть вопрос: я — чьи? Сам себе не свой. Причем ни чей, а чьи, во множественном числе: я — чьи? «А вы чьи будете?» — вопрос вполне в «соловецком» духе.

Все части связаны аффектом, проявившимся вечером накануне сновидения. Осадок вечернего впечатления, вполне неприятный осадок входит в сновидение не как образ, а как аффект. Сновидение как будто строится на том осадке, в который я вчера выпал, в который выпало вчера мое *я*. В какой-то момент я вдруг ощутил полное одиночество и пустынность. Этот осадок образовался стремительно при переходе в другой оптический регистр: мы сидели за столом в ресторане, вдруг все вокруг потеряло резкость, фокус моментально улетел вдаль и замер в неосмысляемой точке, в слепом пятне, там, где должен был быть «я», но меня там не было. Смерть, приписанная к жизни, — одна из основных тем этой недели в Анталии. Не просто влечение-к-смерти как одна из основных тем Деррида, книгу которого я здесь читаю, но именно приписанность смерти, ее как бы письменный характер, наконец, неразрывная связь смерти и письма. «Все графемы по сути своей — завещания», — пишет Деррида. Фраза «Их чьи» появляется в сновидении на рисунке, на *штрих*овом рисунке. Штрих, *Strich* содержит в себе их, *ich*, *sterblich ich*, показывая в таком развороте *буквальное письменное завещание* «я смертен». Субъективность мимолетна, она пролетает где-то рядом, мимо, временами.

Так можно воспринимать и завещание Зигмунда Фрейда.

3. Двойная проработка: Жан-Франсуа Лиотар и современность

В названии этого фрагмента книги, «Переписать сновидения», очевиден намек на статью Жана-Франсуа Лиотара «Переписать современность». Мы переписываем «Толкование сновидений», исходя из наших *сегодняшних* представлений. Впрочем, речь совсем не идет ни о

каком переписывании, ни о каком «ремейке». Мы даже не следуем структуре научного труда З. Фрейда. Переписывание не связано у нас с попыткой усвоить, переварить, переприсвоить некий текст. Скорее, мы пишем какой-то странный реалистический, точнее онейрореалистический роман. Роман, персонажи которого — реалистические онейрогерои, онейроромансеры.

Структура «нашего» «Толкования сновидений» соответствует сегодняшней сверхинтенсивной вовлеченности теории в практику, психоанализа в сновидение, рефлексии в ее объект, онейрической реальности в реальность материальную.

В своей статье Ж.-Ф. Лиотар подчеркивает два значения глагола «переписать» [*reécrire*]. С одной стороны, «переписать» означает вернуться к тому, что уже было написано, т.е. к некой нулевой точке, началу определенной истории. С другой же стороны, «переписать» значит не просто к чему-то вернуться, а начать нечто заново прорабатывать. Проработка [*Durcharbeitung*], как пишет Лиотар, предполагает в психоанализе работу с тем, что в нас скрыто, покрыто тайной; и в этом смысле речь идет не только о прошлом, но о будущем как программе, проекте, прогнозе.

В работе со сновидениями также содержится программа и проект, завещание и прогноз. Составленное в прошлом завещание должно изменить когда-то в будущем настоящее. Эти завещания предписаны мнесическими следами и желаниями, ими же представлены в галлюцинаторной форме и ими же указывают в направлении возможного обнаружения завещания. Так переписываемая современность (Лиотара) представлена и в со-временности сновидения (Фрейда), в воспоминаниях которого сходятся три модуса времени.

Кстати говоря, возможно, множественная пространственность и со-временность сновидения задают про-

слаивающуюся структуру переписываемого «Толкования сновидений».

4. Коллективизация Нарцисса

Конечно же, невозможно обойтись без определенной доли нарциссизма по ходу даже отвлеченного переписывания «Толкования сновидений». Опубликовать свои сновидения, сделать их публичными, вынести на суд читателей — значит, по меньшей мере, предполагать, что интимность, превращенная в своеобразную экстимность, заслуживает чьего-то внимания.

За прошедшие со времен фрейдовского «Толкования сновидений» сто лет сновидение стало еще в большей мере коллективным продуктом. Сам коллектив стал несравнимо больше, глобальнее. Он теперь не ограничивается ни семейными, ни языковыми, ни культурными, ни государственными рамками. Телесообщества, радиосообщества, киберсообщества непрерывно реструктурируют бессознательное. Зов вещания, зов теле- и радиовещания запечатлевается. Покемоны и телепузики — не в меньшей степени родители, чем биородители.

Впрочем, здесь необходимо сказать о том, что и «Толкование сновидений» Фрейда — коллективный труд. И потому, что Фрейд постоянно цитирует других авторов, и потому, что он приводит в книге не только свои сновидения, и потому, что он пишет ее, советуясь со своим другом Вильгельмом Флиссом. Более того, по ходу работы над вторым, третьим и особенно четвертым изданием «Толкование сновидений» все больше и больше превращается в коллективный труд. Дело не только в том, что на текст оказывают влияние бесчисленные замечания коллег, но и в том, что в самом тексте появляются фрагменты, написанные другими авторами, в частности Отто Ранком. Знаток истории этой книги, Лидия Маринелли,

говорит, что в четвертом издании стремление переписать «Толкование сновидений» и превратить книгу в безличное методическое пособие достигает своего апогея.

Вернемся, однако, к вопросу о нарциссизме. Нарциссизм сновидения представлен отношениями с другими, отношениями к другим. Нарциссизм — отношение к себе, себе другому, другому себе, и в этом его социальность. Нарциссизм — путь к коллективу! Что за ерунда? — спросите вы. Ведь сновидение — состояние, совершенно пренебрегающее реальностью! Да, но бессознательное в своей нарциссичности всегда уже коллективно. В книге «Я и оно» Фрейд показывает, что вопрос о коллективном и индивидуальном бессознательном лишен оснований, поскольку бессознательное всегда уже индивидуально *и* коллективно. Оно — всегда уже продукт тех особенностей культуры, в которую рождается человек, и продукт «своей» «собственной» истории, мимолетной субъективности.

Похоже, нам придется расстаться с формулой Гераклита «Когда мы бодрствуем, мы живем в общем мире, когда мы спим, то каждый уходит в свой мир». Эта формула отчасти, конечно же, по-прежнему соответствует положению вещей. Однако при более пристальном взгляде мы видим, что не живем в общем мире, бодрствуя. Поскольку внешний мир воспринимается каждым из нас по-своему. А погружаясь в сновидение, мы переживаем присвоенные желания, киносценарии и т.д. Оппозиция Гераклита внешнее/внутреннее основывается фактически на противопоставлении материального идеальному. Однако в онейросреде нашего обитания это противопоставление оказывается совершенно размытым.

Коллективизация сновидения, конечно, началась отнюдь не с наступлением эпохи кинематографа. Сновидения с давних пор эксплуатировались в литературе. И еще раньше — в мифологии, которая зачастую вся вы-

страивалась как сновидение. Например, у австралийских аборигенов, для которых вся бодрственная реальность соткана из сновиденческой активности, соотнесена со временем сновидения, сотворения мира. Мифология, социальность — все предписано, завещано сновидением. Сновидение есть Закон, регулирующий все отношения, в которые вступают люди с окружающими мирами предков, животных, растений, других людей, предметов.

Коллективность сновиденческого подчеркивалась и в египетской онейроиндустрии: если у одного человека возникали трудности со сновидениями, он мог заказать сон другому человеку — профессиональному сновидцу. Уже в те времена было понятно, что сновидение — это капитал.

Эмиль Бенвенист подчеркивает, что речь в сновидении представляет собой обращение, призыв к другому. В этом смысле онейрическая речь — всегда уже диалог. Речь всегда кому-то адресована, даже если адресат неизвестен. С точки зрения психоанализа объектных отношений в психической реальности не столько представляются какие-то отдельные люди, предметы, элементы сновидения, но отношения с ними и между ними. Короче говоря, в сновидении нам является не столько, скажем, господин Ли, сколько наше *отношение* с этим господином.

Онейрическая эпоха — эпоха кино и телевидения, которой мы принадлежим, — не может не влиять на «индивидуальные» сновидения. В онейрическую эпоху (которая продолжает интенсифицироваться за счет компьютерных игр, виртуальных симуляторов и т.д.) сфера (коллективных) бессознательных желаний неизменно расширяется, все активнее внедряясь в пространство «индивидуального» сновидения.

Сновидение по-прежнему нельзя с кем-то разделить, но можно разделить то, что его организует. Не столько

гераклитовский *idios kosmos* — результат ухода из «общего мира», сколько внешний мир — его продолжение. Мир сновидений выворачивается наизнанку. Наш «общий дом» — онейрореальность.

И здесь хотелось бы поставить перед нашей книгой еще одну задачу — раскрепостить онейрореальность (хотя бы постараться это сделать *в пределах* книги). Знаменитый французский психоаналитик Жан-Бернар Понталис как-то сказал: «В какой-то мере психоанализ подавляет красноречие онейрической жизни». Вот нам и хотелось бы преодолеть, хотя бы отчасти, это сопротивление психоанализа онейрической жизни. Это звучит парадоксально, но за последние сто лет психоанализ превратился в бесконечное построение теорий на теориях теорий, в протокольное описание клинических случаев, в рамках которых иногда подают свой голос сновидения. Сциентизация психоанализа лишила его фрейдовского субъективного духа, духа его сочинений, наполненных личными переживаниями, описаниями успехов, неудач, сомнений. Психоаналитик уподобился психиатру, «объективно» описывающему клинический случай, устраняя из него себя, не говоря ни слова о своих сомнениях, чувствах, заблуждениях, — чего доброго, заподозрят в контрпереносе! Вот этот разверзающийся в течение столетия пробел нам и хотелось бы хоть чуть-чуть восполнить. И без серьезной доли нарциссизма здесь никак не обойтись. По крайней мере, по той причине, что, на взгляд многих психоаналитиков, функция сновидения, его психологическая задача — ремонт психики, восстановление растрачиваемого за день нарциссизма.

Все начинается сначала — точнее, с ретроспективного установления некоего начала. Например, как в сновидении «Я сам себе ребенок».

24 ноября 1998. Лондон. «Я сам себе ребенок»

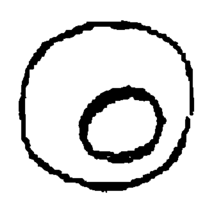
Утром в соседней комнате закричал Федя, и я тотчас уснул. Мы с Олесей стоим с коляской у магазина «Детский мир», который оказался не на Малом проспекте, а на Среднем, вместо мебельного магазина. Какая-то высокая женщина в шубе роняет что-то на землю. Это что-то — то ли пластмассовый круглый плафон от люстры, то ли пластиковая мина. Рядом с ней еще одна женщина, но она не думает поднимать упавший предмет, не говоря уже о его хозяйке, которую в силу ее величественности невозможно представить нагибающейся. Я бросаюсь и подаю ей этот «плафон». Она лишена эмоций. Это необычайной красоты темнокожая девушка, немного напоминающая Наоми Кэмпбелл или, скорее, нимфу Калипсо из кинофильма «Одиссей». Мне кажется, это — жена египетского фараона. Она застывает как на фотографии Ман Рэя. Меня начинает пугать эта фотографичность, статуарная величественность. Я недоумеваю от неуместности ее появления на Земле, тем более в этом месте, на углу Среднего проспекта и улицы Шевченко. Мы заходим с Олесей в «Детский мир», и вдруг я понимаю, что никогда не видел своего ребенка, того, что в коляске. Я заглядываю в коляску — там лежу я с широко открытыми глазами и торчащими в разные стороны лучами-волосами.

Дело не только в том, что я заснул после детского крика, но в том, что спал я в комнате Феди, т.е. Теодора. Точнее, и это очень важно, не просто спал, а меня положили, уложили спать (его) родители в детской комнате. Уснув в детской, через «Детский мир», я регрессирую в конце концов до положения в коляске, до встречи с самим собой, до *отношений* с самим собой, своим лучащимся образом. Кроме того, в этом сновидении пред-

ставлены и *отношения* с неземной, т.е. божественной, матерью, богоматерью, дарующей жизнь; а также *отношения* с Олесей, которая помогает появиться на свет мне-ребенку, помогает регрессировать, вести себя подобно ребенку, что дает сновидению его название («Я сам себе ребенок»); а также *отношения* с моей няней, той, что не захотела поднять упавший предмет, по сути дела брошенную коляску: в детстве она оставила коляску со мной посреди улицы и побежала целоваться с морячком. Эту историю я слышал не раз и не раз ретроспективно ее воспроизводил в образах. Эта история отпечаталась в моей душе так, как относилась к ней моя мама, как бы со стороны, как на фотографии. Особенности фотографии мы обсуждали перед сном с Уиллом. Меня поразило, что Уилл процитировал какой-то фрагмент нашей давней статьи, что-то типа «фотография сокращает расстояние до удаляющегося объекта». Вот оно и сократилось. Я вижу себя-младенца в коляске. Причем брошенный, как плафон, я во взгляде на самого себя оказываюсь одновременно с чертами нарциссического лучения и предельного ужаса, стоящих дыбом волос и широко открытых глаз. Это как бы сгущение образа лучащегося Моисея, получившего завет, и «Крика» Мунка. Эта картина нарциссизма, несущего любовь и смерть, соединяющего восторг и ужас. Это — картина, отражающаяся в зеркале, фотозеркале. Такая вот мина:



Плафон, кстати, визуально — это вполне и голова младенца, и глаз смотрящего, и грудь, и плач-фон брошенного ребенка, образ ребенка на фоне плача, и сочетание плоскости [*plat*] с глубиной [*fond*], и тот предел [*plafond*] онейрореальности, до которого доводит меня сновидение.



5. Онейрореальность

Онейрореальность — та реальность, которая сопротивляется логике повседневности, логике, яви. Онейрореальность — это, по сути дела, и есть та реальность, в которой человек сегодня живет, в которой он желает, в которой обнаруживает себя. Она включает в себя телереальность, киберреальность, реальность рекламы и т.д.

В 1990-е годы одним из самых распространенных слов в повседневной речи стало слово «реально», «реальный», «реальность». Этот «реальный» паразит заменил паразита 1980-х годов «как бы». Если раньше подчеркивался виртуальный, ненастоящий характер событийного мира, то теперь язык предпринимает отчаянные попытки хоть как-то утвердить «реальность». Когда весь мир дереализуется, оказывается онейрическим, повседневность реагирует попыткой утвердить реальность в дискурсе. Онейрореальность делает акцент на своей второй составляющей. В этом — отличие индустриальной онейрореальности от онейрореальности мифологической, например аборигенов Австралии.

Что, по-вашему, реально спрашивает реклама LG Electronics? — «наша электронная реальность» или «ваша материальная реальность»? Откуда вопрос: а мо-

2. Заказ № 834.

жем ли мы вообще переживать «материальную реальность»? Или же эти переживания — иллюзия? Вопрос этот, кажется, замучил философов всех времен. Обратимся лучше к сновидению.

8/9 мая 2001. Санкт-Петербург. «Я есть благодаря другому»

Мне представляется, что я сплю, но меня в сновидении нет. Начинается ужас, что я потерялся, или даже «я» потерялось. Приходит понимание (непонятно, правда, кому), что я разбился в авиакатастрофе (через несколько часов мы улетаем в Даламан). Вдруг обнаруживается Олеся, точнее она визуально проявляется. Приходит успокоение: если есть Олеся, есть и я, так как не могло быть авиакатастрофы, в которой один из нас умер, а другой спокойно продолжает жить.

Это сновидение связано а) с тревогой перед полетом, которая у меня редко, но все же случается, б) переживанием Реального, в) чтением Лакана.

Собственно говоря, все три дискурса составляют если не переживание *реального*, то переживания по его поводу. Несколько месяцев назад меня буквально потрясло столкновение с *реальным* в связи с историей с «Настей». Впрочем, кошмар пережитого тогда стал обретать контуры *реального* не так давно, когда я пересматривал кинофильм «Матрица». В ту ночь, на рассвете, я столкнулся с тем, что увело меня от меня в доисторическую, досубъективную эпоху: меня не было! Были лишь смутные и совершенно чудовищные переживания невозможности обнаружить воспоминание о том, кем я был (слово «был» неуместно, тем более «я был»). «Нечто» было, но не ясно «что». Лишь смутное ощущение видовой, человеческой, нет, не принадлежности, а потери,

утраты человеческого... Все, все это — пустое! Так как не было НИ ЕДИНОГО ФИКСАТОРА, за который можно было бы зацепиться, никакой зацепки, типа «я», «человек», «друзья», «дом», «люди», «разум», «жизнь». Было лишь НИЧЕГО. Только переживания невозможности куда-то кому-то когда-то вернуться.

Можно предположить, что в досимволическую эпоху *реальное* могло восприниматься как удовольствие и/или неудовольствие, но при регрессе возникает страх, даже паника из-за выпадения из символической решетки в аморфную, недифференцированную, мерзкую, текучую массу переживаний. Так описывает и тем самым вводит в символический порядок *реальное* Лакан. В досимволическую эпоху, совершенно очевидно, не было ничего реального, не было ничего, даже ничего.

Онейрическая реальность непосредственно связана с *реальным*, с не(до)символизированными, травматическими переживаниями. Сновидение куда ближе подбирается к *реальному*, чем реальность. Сновидение может переживать нас целый день, не отпускать нас, даже если мы не отдаем себе в этом отчет.

Более того, сновидение переживается ярче бодрственной реальности. Сновидение ярче яви. Эта мысль ослепительно пульсирует в «Книге снов» Вильяма Берроуза. Видение вытесняет, замещает, затемняет явь. Хичкок в своем кинематографе откровенно говорит о необходимости более яркого выделения отдельных сцен, *как в сновидении*. Сновидение ярче реальности. Фрейд объясняет эту яркость квазигаллюцинаторным характером сновидения, тем, что оно разыгрывается парадоксальным образом в области восприятия, восприятия, не замутненного материальной реальностью внешнего мира.

Незамутненность онейрореальности порождает иллюзию легкости, управления сновидением. Такое управ-

2*

ление ставит под сомнение саму автономию сновидения. Что это за сновидение, которое служит некоему центру управления, какому-то *я*? Контролируемое сновидение говорит о непрерывности действия вторичной переработки, рационализирующей инстанции в сновидении, а точнее — о сновидео. Говорят, можно заказывать сновидения. У меня никогда это не получалось. Иногда я радуюсь тому, что, засыпая, не знаю, куда попаду. Иногда — нет. Вот два примера такого «непопадания». Точнее все же как раз таки попадания: куда надо, туда и попал!

Плыли мы как-то на большом белом пароходе с Родоса в Афины. Мы проплывали легендарные острова, сидя на пустой палубе, в тишине созерцая проходящую мимо Одиссею. Перед тем как отправиться в каюту, я воскликнул: «Эх, мне бы такое во сне увидеть!» Тем самым мое желание перевернуло общепринятую формулу *if only dreams come true*! Моя мечта как бы сбылась, осталось ее присвоить, увидеть во сне, *to make reality to be a dream, to convert it into a dream!* Но, кажется, я испытываю вину за то, что желание осуществилось. Виноват, *excuse me*. Вот что я увидел:

16 мая 1999. Патмос — Пирей. «Наказание и преступление»

Я нанялся работать на стройку. Я довольно молод. Дело происходит за рубежом, то ли на Балканах, то ли на Ближнем Востоке. Двое мужчин, напоминающих стройотрядовцев, водят меня под лесами и балками, показывают фронт работ. Потом я говорю им: «Ладно, завтра приступим, в десять — нормально?» Они смотрят удивленно и говорят: «Ты что, совсем обнаглел. В восемь чтоб был на месте!» Я: «Ну ладно, буду, не такая уж это проблема». Вокруг стола на улице, рядом со строитель-

ными лесами сидят рабочие. «Мои» двое говорят: «Ладно, можешь до завтра идти, проходи здесь...» Я: «Да ладно, я уж лучше вокруг обойду». Начинаю обходить стол. Вот тут-то и возникает чудовищное напряжение. Я чувствую агрессию, исходящую от каждого рабочего, которого миную. Рабочие эти — выходцы из самых разных стран. Я все время повторяю *excuse me*, когда наконец остается один рабочий, мимо которого я должен пройти, то он говорит: «Все, конец». Я говорю: «*Let me pass, this is the last time I pass you, I promise*». Он говорит: «*No, you have to be punished, man, no chance, no last time*». В руках его сверкает нож. Я понимаю, что это — ритуал посвящения меня в рабочие, что меня не зарежут, но порежут. Мне очень не хочется испытывать боль. Мне страшно. Этот рабочий — американец. Он встает и наносит мне удар в живот. Я перелетаю в другое время года: зима. Ночь. Та же стройка. Вокруг холмистый ландшафт. Пара этажей уже эксплуатируется. Я здесь по поводу какой-то выставки. Одна женщина-галерейщица, которая мне малосимпатична, но которой я уже пообещал сотрудничество, заводит меня на один из этажей и показывает будущее экспозиционное пространство. Постепенно начинают появляться еще какие-то женщины, типа художницы. Должно быть заседание. Говорю: «Пойду-ка пока погуляю вокруг». Выхожу на мрачные холмы. Спускаюсь вниз. Даже дороги-то не вижу, как вдруг появляется несущийся на огромной скорости микроавтобус. Мчится прямо на меня. Я хватаю палку и, отпрыгивая в сторону, подсекаю его под левое переднее колесо. Микроавтобус переворачивается и, как игрушечная машинка, летит на спину, продолжая вращать колесами. Я понимаю, что все пассажиры в порядке, что водитель вот-вот придет в себя, и тогда мне конец. Я заношу палку и жду, когда этот гад выползет. Когда туловище водителя появляется, я добиваю его палкой, спасая себя тем самым от верной

гибели. С ужасом понимаю, что на снегу повсюду мои следы. Но также понимаю, что вряд ли кто-то догадается, что я здесь был. Паника все же не проходит: я — убийца. Я иду в здание, думаю, что-нибудь придумаю, алиби, мол, не выходил. Не могу найти нужный этаж. Попадаю на самый верхний. Там женщина-рабочая носит в ведрах бетон. Я попадаю ногой в разлившийся на пол бетон. Проклятье, я оставил след. Спускаюсь на этаж ниже. Нахожу актовый зал, где уже сидят художницы. Они встречают меня с радостью, но меня мучает лишь мысль о том, что я — убийца.

Это тревожное сновидение как будто наказывает: виноват в том, что *my dream comes true*. В таком контексте первая часть — наказание, вторая — преступление. Первая — ритуальная кастрация под лозунгом *you have to be punished*. Вторая — убийство водителя микроавтобуса, принесение его в жертву моему наказанию. Я должен знать, черт возьми, за что *был* когда-то наказан.

В Греции, как и в России, водители, в том числе и водители микроавтобусов, не останавливаются, не уступают дорогу пешеходам. Ездят лихо, приходится уворачиваться, «отпрыгивать в сторону». У меня не раз возникало желание ударить железным прутом по лобовому стеклу одной из таких машин (как в кино, конечно), нарушающих правила игры и ставящих жизнь под угрозу.

Рабочие, которые устраивают мне посвящение, по крайней мере, отчасти появляются в связи с моими дневными мыслями: если бы я здесь остался, кем бы я был? Рабочим? Дело в том, что последние пару дней мы неожиданно встретили нескольких симпатичных родосских русских. Рабочий-американец — персонаж из репортажа по радио о натовских бомбардировках Югославии.

Рабочие, по крайней мере те двое, что меня нанимали, напоминают о конфликте в строительном отряде,

который случился со мной на первом курсе института, когда я отказался подчиниться общепринятым ритуалам. Я пропускал завтраки, читал книги, не употреблял спиртное до потери сознания, не уходил на ночь к местным женщинам и т.д. В конце концов командир стройотряда Вася Ш. не выдержал и как-то утром завопил: «Пошел, блядь, на завтрак!!!» Я ответил, что в принципе в завтраке не нуждаюсь и хотел бы дочитать главу. Он продолжал орать уже что-то нечленораздельное, а потом набросился на меня с кулаками. Из стройотряда меня отчислили. Рабочий из меня не получился. «Пришлось» заняться искусством, сотрудничать с художницами и галерейщицами. Пришлось и совершить преступление — добить водителя микроавтобуса палкой.

Другой пример: вечером перед отъездом из Олюдениза в Санкт-Петербург я далеко заплыл, а затем долго-долго *возвращался* к берегу. Подымая голову над водой, я видел, как садилось за горами солнце; погружая ее в воду, я видел лазурную бездонную глубину. Я так хотел испытать этот восторг еще раз, во сне. Но вот что мне приснилось в связи с *возвращением* домой:

19/20 мая 2001. Олюдениз. «Возвращение»

Появляется Питер Нёвер.

У нас в комнате на улице Гаванской открылась маленькая кофейня. Олеся открыла ее по чьей-то просьбе. Теперь стоит печет пирожки, варит кофе и угощает какую-то знакомую знакомой. Я недоволен, что она вписалась в еще один вид деятельности. Нахожу мешок грецких орехов, выползаю с трудом на улицу, протискиваюсь между какими-то трейлерами и начинаю изящным молотком колоть орехи. Каждый следующий хуже предыдущего. Я прекращаю их есть, заползаю обратно и говорю Олесе: «Нужно *сдать* некондиционный товар».

Мне пора в школу. Скоро 17.00 и начнется урок, который мне нужно *давать*. Но я не помню, ни в каком классе, ни какой предмет. А вдруг природоведение? Я опаздываю. Олеся соглашается подвезти меня на джипе. Потом говорит: «Сегодня я задержусь на работе. — И неожиданно вдруг добавляет: Чего улыбаешься, желтозубый?!» Я бреду с постелью, будильником и одеждой по улице, соседней с улицей Твардовского в Смоленске, к школе № 27. Какой-то мужчина обращается ко мне: «Уважаю вас за то, что в школе работаете, мне вас два школьных барабанщика очень хвалили». Я в ответ думаю: «Нельзя работать одновременно в школе и институте».

Открытие Чего-то. Много людей на открытом пространстве. Олеси еще нет. Опаздывает. Я должен произнести речь о будущем сотрудничестве с какой-то французской компанией. Передо мной самый главный француз. Я обращаюсь к нему. Моя речь нравится Михаилу Михайловичу, но «френч», похоже, не очень доволен. Ворчит, поправляет меня и т.д. Потом выходит в арку. Я, как мне кажется, только начинаю говорить что-то важное. Говорю все громче. Тут появляется Олеся. Она должна Что-то открывать. Олеся выходит из шеренги, тут на нее набрасывается какая-то тетка. Я кидаюсь к ним, оттаскиваю тетку. Та кричит, мол, тоже мне куратор, даже время не могла правильно назвать! Я плавно отодвигаю здоровую тетку. Потом подымаю ее вверх, чтобы она не достала Олесю, и удивляюсь, что я такой маленький, а тетку легко оторвал от земли и держу.

Мы в турагентстве. Пожилой агент говорит, рассказывая о какой-то земле: «*Go there, they have there ve-e-e-ery big cocks*».

Последовательность развития этого сновидения воспроизводит *возвращение*: Питер Нёвер (директор Вен-

ского музея МАК) звал меня перед отъездом в Москву — мы возвращаемся на родину. Куда, на родину? На какую родину? — В прошлое! В школу! Из школы к работе, потом к открытию выставки (через день после возвращения в Музее сновидений открывается выставка Юфита). А заканчивается это возвращающее движение опять туристическим агентством, с которого началось путешествие в эту сторону. Пожилой агент онейротуристической компании возвращает меня в подростковый период, как бы намекает на его бисексуальность, причем время путешествия замещается пространством — землей, где живут то ли туземцы с большими перцами, то ли призрачные фалличные туземки.

Сейчас мне не хочется задаваться вопросами о 17.00, о том времени, которое в течение многих лет для меня было удручающим, о джипе, на котором Олеся хотела вчера научиться ездить, о желтозубом — желторотом, еще не доросшем до большого перца.

Мне хочется лишь еще раз подчеркнуть этот раскол между логической и онейрической реальностью. Между сознательным желанием и желанием ответным.

Впрочем, все бывает и совсем по-другому. Об этом в следующем разделе.

6. Врата между реальностями: останки дневных впечатлений и остатки онейровпечатлений

Итак, сновидение, подобно галлюцинации, разыгрывается в зоне восприятия. Именно в сновидении исчезает то расщепление, которое привносят в наше существование средства связи. В дневной реальности использование телефонов, телевизоров, электронной почты, Интернета очевидно расщепляет присутствие. Где находится человек, идущий по улице и разговаривающий по мобильному телефону? Где находится человек, сидящий перед те-

левизором? Где находится человек, попавший на волнующий его сайт? В онейрореальности сновидения средства связи не создают такого расщепления, более того, сшивают его, пока сознание как агент расщепленности спит.

Совсем уже очевидно, что средства связи превращаются в сновидении в означающие. Кроме того, они действуют как «возбудители сновидения», остатки дневных впечатлений. Эти остатки должны связываться с бессознательными желаниями, чтобы запустить процесс образования сновидения. Эта связь, отмечает Фрейд, может устанавливаться еще во время бодрствования. Именно с них можно начинать толкование.

Эти остатки открывают врата в онейрореальность, врата, позволяющие *вновь* войти в пространство сновидения. Удивительно другое: эти врата открыты и для обратного прохода, из онейрической реальности в реальность дневного света. Иначе говоря, остатки сновиденческой реальности открывают проход в то, что мы называем актуальной реальностью. Два-три таких остатка на нашем пути, и мы уже готовы а) погрузиться в сон наяву; б) испытать чувство уже виденного (*déjà vu*); в) воскликнуть: «Сбылось! Это был вещий сон!!!» Зигмунд Фрейд на заре своей психоаналитической активности полагал, что линия влияния между сновидением и актуальной реальностью носит односторонний характер. Во введении в «Исследования истерии» он написал: «Если психозы наших сновидений не влияют на нас, когда мы находимся в состоянии бодрствования, то производные гипнодных состояний вторгаются в виде истерических феноменов в жизнь наяву». На наш взгляд, «психозы наших сновидений» очень даже способны вторгаться в жизнь наяву. Дональд Винникот, кстати, был уверен в том, что сновидение включается в объектные отношения в реальном мире. Средства массовой комму-

никации непосредственно представляют эти отношения. Короче говоря, вот пример такого фантасмагорического переплетения реальностей, вот пример того, как остатки онейровпечатлений, так сказать, *Traumreste*, трансформируют бодрственную реальность в сон:

12/13 апреля 2001. Санкт-Петербург. «Лакан 100»

Крым. Я *возвращаюсь* в какой-то студенческий санаторий один. Олеся улетела домой или куда-то еще. Мне одиноко. Вокруг суета. Я иду в свой номер. Оказывается, что номер выглядит как купе в вагоне поезда — место довольно узкое и клаустрофобичное. Что-то не так с моими вещами, которые я здесь оставил. Точнее, я их не здесь оставлял, а меня, пока нас не было, сюда переселили. Стоит большой немецкий чемодан. На ощупь он почти пуст.

Я направляюсь к морю. Погода стремительно ухудшается. Пробираюсь сквозь заросли по скалам вниз к воде. Когда мне наконец удается к ней приблизиться, я понимаю, что окунуться в эти бушующие воды у меня никак не получится.

Возвращаюсь в санаторий. Иду в столовую. Очередь — два человека, но тянется она бесконечно долго. Наконец я прошу кофе и чего-нибудь сладкого. Говорят: «Садитесь за столик, принесем». Я сажусь. Столовую закрыли на обед. Про меня забыли. Я кого-то нахожу, говорю, мол, не могу больше ждать. Приносят остывший, но вкусный кофе с малосъедобным пирожным. Девочка-официантка подсаживается ко мне, но ни о каком разговоре не может быть даже и речи.

Я ухожу. Не знаю, чем заняться. Потом иду в «свое купе», но оказывается, меня уже и оттуда выселили. Скитаюсь в поисках места. В конце концов мне кто-то пока-

зывает мое место — на крыше (причем крыша находится под еще одной стеклянной крышей, т.е. крыша — *собственно* не крыша). По внутренностям замкнутых труб мне удается забраться наверх и найти «свою» раскладушку. Вокруг суетятся студенты. Все при деле, кроме меня. У меня теперь, кстати, нет чемодана — последней *собственности*. В какой-то момент я ложусь на раскладушку и вижу, что есть места и похуже — вверх уходят лестницы, на которых под углом на матрацах расположились студенты.

Я спускаюсь на этаж, встречаю Алексея Юрчака. Он говорит: «Там, в столовой сидит Джудит Барри, пойдем к ней». Мне не хочется этого делать, во-первых, не хочется тревожить Джудит, во-вторых, я понимаю, что Алексей с ней незнаком. Все же я соглашаюсь. Охрана нас с трудом пропускает в столовую. За столиком, как я и предполагал, опечаленная Джудит и еще пара американцев. Алексей учтиво здоровается и садится. Я понимаю, что она видит его впервые, зато меня вообще не видит. Я сажусь за стол. Она меня замечает, говорит удивленно и даже с долей радости: «Виктор?!» — и тут же начинает рыдать. Мы выводим ее с Алексеем на воздух. Я бегу за водой. Постепенно ей становится немного лучше.

Я *возвращаюсь* на «крышу», но она уже занята.

Это сновидение воспроизводит основные переживания последнего времени и содержит указания на фрагменты из разных фильмов. Вот два из них:

«Очередь в два человека тянется бесконечно долго» — обычно я ухожу, если замечаю такую очередь. В сновидение отношение с очередью перемещается из фильма, который попался мне вчера во время серфинга по каналам: так торговала, *создавая* очередь, черешней из палатки в каком-то советском фильме Любовь Полищук.

«Погода стремительно ухудшается» — эпизод из кинофильма Мурнау 1927 года «Восход солнца», который я недавно пересматривал и обратил внимание на по-кинематографически резкую перемену погоды.

Основной мотив этого сновидения кажется мне простым, поскольку он повторяем: я хочу двигаться дальше, не могу топтаться на месте, меня все время что-то держит, то ли мои внутренние проблемы, из-за которых я вновь и вновь (к себе) возвращаюсь, то ли друзья, которые все делают либо не вовремя, либо в самый последний момент. Я нахожусь в постоянном напряжении. Нет такого дня, чтобы я сделал хотя бы половину того, что хотелось бы. Как всегда во время организации всяких мероприятий, я думаю: какого черта я этой общественной деятельностью занимаюсь? Зачем мне все это нужно? Лучше бы я *собственные* дела делал, а не выставки с конференциями устраивал. Занятие общественными делами (Музеем сновидений в первую очередь) воспринимается *сейчас* не как уплотнение социальности, а как переживание брошенности, одиночества, человека, которому никто не может помочь. Пару дней назад сказал Хайке: смешно, но я проснулся с идиотской идиомой в голове из кинофильма *American Beauty*, которую идиоматическая мамаша карикатурно выдает девочке за правду жизни: «Ты можешь полагаться только на себя, *it's sad but true*». Таков был зов кинозавещания в сновидении, завещания еще одной кинопрограммы, прогностического зова.

К устройству конференции вполне можно отнести «место довольно узкое и клаустрофобичное»: я волнуюсь, что завтра на Лакановские чтения придет слишком много людей и кто-нибудь скажет: «Зачем мы сидим в тесноте этого узкого пространства, вместо того чтобы отправиться в какую-нибудь просторную аудиторию?» В сновидении, кстати, как во времена Лакана, студенты повсюду, они даже свисают с пожарных лестниц.

Еще одна центральная тема, опять-таки лакановская, — размывания *я*. Входом в нее может служить фраза: «*Я* скитаюсь в поисках места». *Я* вообще обречено скитаться в поисках места. Постоянное переселение меня. Непрекращающаяся дестабилизация места: санаторий не совсем санаторий, а студенческое общежитие; номер не номер, а купе; крыша не крыша, поскольку она под другой крышей. Эта история запускается в связи с предыдущими размышлениями: вчера я сказал Оле Матвеевой в музее: «Африка — просто Лакан, терапевт, разбивающий последние опоры определенности, предсказуемости, идентичности — никогда нет указания на точное время и точное место». Даже когда я звонил Сергею с интервалом в 15 минут, со мной разговаривали, по сути дела, три разных человека. В 11.00 он резко сказал: «Сейчас ничего не знаю, есть очень важные дела, *может быть*, мы и приедем». В 11.15 нежно произнес: «Все будет хорошо, даже перформанс сделаем». В 11.30 огрызнулся: «Занят, в час точно не приду». Пришел он ровно в час. Поразительно то, что в конечном счете после всех переживаний с Сергеем у нас всегда все получалось и, как правило, вовремя, в самый последний момент. Мне бы пора уже давно к этому привыкнуть, но — никак.

С Африкой и Лаканом, думаю, связано появление в толковании «врат», которые замещают «двери». На 12 апреля — за день до юбилея Лакана и в день юбилея космонавтики (сорокалетия полета Гагарина) — я поставил в программу открытие выставки «Двери» в Мавзолее космопсихологии (павильоне, установленном Сергеем рядом с Музеем космонавтики в Петропавловской крепости). У Сергея большая коллекция расписных дверей конца XIX — начала XX века. Одна из тем, которая у меня «вертелась в голове», — двери — Лакан — открытое/закрытое — 1/0 —внутреннее/внешнее — Мебиус и т.д. На

ту же тему «внутреннего/внешнего» помимо дверей у Африки имелись еще и сундуки.

Постепенное изъятие собственности, *собственного*, *я* собственного (*moi*) указывает на одну из особенно притягательных для меня в настоящий момент формул Лакана: «Искусство аналитика должно состоять в том, чтобы постепенно лишать субъекта всякой уверенности, пока не рассеются последние признаки ее». Действительно, как можно конструировать историю субъекта, если он в чем-то «собственном» совершенно уверен?! У меня же сейчас нет никакой уверенности в том, что мне необходимо заниматься именно тем, чем я занимаюсь. Еще я не уверен, какие из всех этих занятий можно назвать «несобственными». Я совершенно уверен лишь в том, что, прежде чем что-то делать, было бы хорошо поехать отдохнуть к морю.

«Окунуться в воду мне не удастся» — главная проблема уже многих недель: мы все пытаемся уехать, но тщетно. Я все же оказался на «курорте», но «не знаю, чем заняться». У нас не получается уехать вместе с Олесей, то у нее неотложное дело, то у меня, и мы стали обсуждать возможность раздельного отдыха, с этого сновидение и начинается. Похоже, мы оба этот вариант больше воспринимаем как заключение, чем как отдых, по крайней мере в моем сновидении отдых превращается в заключение.

Перемещения, переселения, купе указывают и на неожиданно ставшие реальными дальние поездки. Практически в один день стало ясно, что в начале июня нам нужно лететь в Нью-Йорк и Питтсбург, в начале июля — в Рио-де-Жанейро и Игуасу, в ноябре — в Хабаровск и Пекин.

Появление Алексея Юрчака намекает на приближение желанного лета — каждое лето он прилетает из Америки, где преподает в университете Беркли. Впрочем,

первое, что мне пришло в голову, это подмена: Алексей Юрчак это «на самом деле» Алексей Мосин. Дело в том, что накануне сновидения Борис Аврамец подарил компактный диск какой-то рижской группы, в буклете которого я с радостью обнаружил благодарность Алексею Мосину.

Это сновидение отчасти и бессознательно я пережил еще раз наяву дней десять спустя. Сначала я не мог понять, почему столь удручающее впечатление на меня произвела одна история. Я был в ЛДМ на фестивале СКИФ. В какой-то момент мне там надоело, и я решил отправиться домой. В этот момент ко мне подошел Гермес и с многозначительно однозначной улыбкой сказал: «Есть разговор». «Понял», — сказал я. «Ждите меня у лифта». Мы с Машей Горностаевой отправились к лифту. Через какое-то время появился Гермес, мы зашли в лифт, поднялись на какой-то этаж, зашли в какой-то номер. Встретились там с Джеком X. и провели какое-то время. Потом вновь оказались в лифте, и тут я понял, что забыл сумку. Ситуация была совершенно обыденной. Африка радостно сказал: «Придется задержаться. Хотя бы часов до двух надо побыть. Я тоже там свою куртку бросил». Когда мы, *как в сновидении*, преодолевая какие-то заслоны охраны, все же попали из гостиницы в концертные пространства, я начал испытывать чудовищный дискомфорт. Мне хотелось немедленно покинуть эту территорию, но, подобно героям фильмов Буньюэля, без особых на то причин я не мог этого сделать (лучшая иллюстрация — «Ангел истребления», фильм 1962 года, в котором гости, вопреки своему желанию и без видимых помех, не могут разойтись по домам). Я узнал номер комнаты, где оставил сумку, узнал, кто там живет, узнал, кто знает этих московских музыкантов, но не мог перешагнуть из одного пространства в другое. Я все вре-

мя искал помощника, который посодействовал бы моему выходу из этого онейроида. Наконец мне удалось это сделать. Хайке сказала, что ужасно хочет домой, но не ориентируется. Я заключил — скорее с самим собой, чем с ней — сделку: она помогает мне попасть в номер, я отвожу ее домой. Она нашла проводника (которого я ей указал) — Шуру Х. Так я вернулся в сцену совпадения реальностей, на их границу, откуда уже спокойно смог выйти на улицу. Там мы поймали комфортный «мерседес», в котором, что сыграло решающую роль, играла «родственное» этно-техно, меня тотчас успокоившее. Я тотчас «прозрел»: бессознательные улики «на самом деле» конвертировали реальности. Как только я понял, что утратил сумку, я утратил себя и оказался в онейроиде, из которого уже не мог выбраться. Рок-н-ролльное студенчество, джазмены, творческая интеллигенция вместо привычной клубно-рейверской публики, вся архаичная обстановка этого брежневского сооружения, где я прослушал в юности так много концертов, способствовали регрессу. Как только регресс усугубился до «нужного уровня», я оказался в собственном сновидении недельной давности: я забыл сумку в неизвестном мне номере, неизвестно у кого именно в тот момент, когда почувствовал настоятельную необходимость уйти (кстати сказать, я не помню, чтобы я раньше забывал где-нибудь сумку). Сновидение оказалось, так сказать, вещим. Сновидение спроецировалось вместе со мной в будущую реальность. Однако ничего вещего в нем не было. Уж скорее оно было зловещим, *unheimlich*, как сказал бы Фрейд. Обстоятельства просто вынуждают этот сон явиться. Вот эти обстоятельства, действующие как пусковые механизмы онейризации окружающего.

Во-первых, это бесконечно струящаяся толпа, состоящая по большей части из студентов, из людей, мне незнакомых. Глядя на толпу, я увидел, что практически все

знакомые уже уехали. Пока мы были в гостинице, все изменилось. Говоря словами сновидения, «мне одиноко, вокруг суета», «не знаю, чем заняться», «скитаюсь в поисках места», «вокруг суетятся студенты», «все при деле, кроме меня».

Во-вторых, из-за потери собственности — сумки — я потерялся сам и теперь не понимал, что делать. В сновидении эта ситуация описана так: «У меня теперь, кстати, нет чемодана — последней *собственности*». Здесь опять есть линия бессознательного смещения: *су*мка («реальность») — *су*ндук («бессознательные заботы о выставке в Мавзолее космопсихологии») — чемодан (сновидение). Сумка — перемещение на короткие расстояния, сундук предназначен для сохранения чего-то тайного, давно забытого, а чемодан — как раз связан с желанием дальней поездки.

Идем дальше: перед тем как отправиться на лифте, мы сидели в ресторане с Леной Гетманской и обсуждали брежневскую архитектуру. Короче говоря, в-третьих, это была типичная столовая.

Когда мы ехали на лифте, появился и еще один элемент сновидения — крыша: я обратил внимание Маши на кнопку R — roof.

Вполне клаустрофобичный гостиничный номер пополнил список онейроулик: мне постоянно не хватало кислорода, так что все проведенное там время я стоял у открытого окна, из которого с вожделением заглатывал воздух, а заодно и картину яркого ночного неба, четких отражений в воде, бегущих по автостраде автомобилей. Я хотел на воздух. Мне нужно было на воздух, как это было нужно Джудит Барри в сновидении! Кстати, всем своим видом во сне это была скорее Синди Шерман с известной фотографии, на которой она изображает антимодельную модель — растрепанную, с потерянным, невидимым лицом, сжатыми кулаками. О Синди Шерман

мы в это время писали статью, и я не раз внимательно всматривался в эту фотографию.

Далее, как сновидение начинается с возвращения, так и вечер начался с возвращения в памятные места (с Сергеем Ануфриевым мы довольно долго обсуждали эту регресс-машину). И Алексея Мосина из сновидения я здесь видел, и многих других, давно не виденных.

Вот еще одна онейроулика: я пришел сюда отдохнуть от дел, повидаться с друзьями, но постепенно, цитируя толкование сновидения, «отдых превращается в заключение». Я заключен в пространство, из которого не знаю, как выбраться.

Заключение подчеркивается и поведением охраны. Причем если во сне «охрана нас с трудом пропускает в столовую», то «наяву» она нас в какой-то момент вообще не пропускает. Мы вынуждены покинуть внутреннее пространство гостиницы и через внешнее пространство улицы вернуться в другое — и в то же время в то же самое — внутреннее пространство. Я обращаю на это внимание, потому что не могу припомнить другой такой случай, чтобы Сергея куда-то не пропустили.

Даже «сладкое» и то было уготовлено в этой онейрогенной реальности: мы сидели с Юлей, и Африка принес гору пирожных. Я удивился не столько тому, что Юля его ест (в моем представлении фотомодели не едят «такое»), сколько тому, что у меня не возникло ни малейшего желания его попробовать — ясное дело, ведь во сне оно было «малосъедобным».

И наконец, как и в сновидении, Олеся действительно «улетела куда-то еще», — в Любляну.

Актуальная реальность — проекция онейрореальности.

2
ОНЕЙРОТУРИЗМ,
или
КАКОЕ ТАМ ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ

1. Приписывание сновидения?

Сновидение, как известно, уносит из того мира, в котором засыпаешь. Оно переносит в другие времена, другие места. В сновидениях нет ни пространства, ни времени в привычном виде. Осколки самых разнообразных пространств и времен собираются в сновидении вместе. Можно сказать, сновидение со-временно и со-пространственно, синхронно и синтопично.

Пространство и время в сновидении — как формы рационального отношения к бодрственной реальности — утрачивают свою ориентирующую силу. Сновидение невозможно сориентировать при содействии этих инструментов освоения среды обитания. Господство принципа реальности приостанавливается.

В то же время сегодня особенности пространства и времени, их восприятие не те, что были сто лет назад. Уже одно это требует переписи «Толкования сновидений». Мы готовы вслед за французским психоаналитиком Жаном-Бернаром Понталисом воскликнуть: «Сновидение уже не то, чем оно было раньше!» Сновидение — это форма мышления, как подчеркивал Фрейд, и, стало быть, пространственно-временные особенности его — величины переменные.

Напомним, для Фрейда сновидение — это своеобразное воспоминание. Воспоминание спонтанное, запускаемое существующим между желанием и его причиной напряжением. Свободно смещающаяся энергия заряжает различные следы воспоминаний, принадлежащих различным местам и временам. Сновидение срывает сновидца с места. Сновидение неуместно.

Как-то мне приснился сон, который я, проснувшись, тотчас так и назвал «Неуместное сновидение». Перед тем как лечь спать, я провел один из самых необычных дней в своей жизни. Утром мы приехали на границу Бразилии с Аргентиной и Парагваем. Здесь мы встретились с нашими друзьями из Лос-Анджелеса, Дэвидом Уилсоном и Ивой Хаусам. Аргентина праздновала День независимости, на границе царило полное благодушие, и мы пересекли ее без визы. В Аргентине мы провели фантастический день на водопадах Игуасу. Такого количества потоков с грохотом низвергающейся со всех сторон воды, такого разнообразия растительного и животного мира я просто не мог себе представить. Неудивительно, что Элеонора Рузвельт сказала, что Ниагара — водопроводный кран в сравнении с Игуасу. Водопады вызвали у меня воспоминание о духе романтизма и о кантовском динамически возвышенном в природе. Несмотря на весь свой восторг, я подумал и о том, что туризм произвел своего рода символическое приручение природного, т.е. в известной мере повсеместное стирание природы. Множество людей, следующих ограниченными тропами, путеводители, туристические буклеты, указатели, специальные смотровые площадки, пункты питания, гостиницы, сувенирные лавки, торговля амуницией привели к индустриализации природы, ее анестетизации. Туристическое обезболивающее замораживает страх, который Кант считал неотъемлемой составляющей возвышенного переживания. Как он писал, динами-

чески возвышенная природа возбуждает страх. Теперь же превыше всего безопасность, *safe tourism*, так сказать. Никакого тебе страшного возбуждения.

С этими мыслями я вернулся в Бразилию, где в гостинице «Флоренция» предался онейротуризму. Куда я попал? А вот куда:

9/10 июля 2001. Фос ду Игуасу. «Неуместное сновидение»

Аудитория. Феминистский конгресс. Его открывает Ольга Липовская. Я немного ее слушаю, потом ухожу. Когда возвращаюсь, уже все закончилось. Девочки-старшеклассницы спрашивают, почему я ушел. Я говорю, что давным-давно, во времена нашей молодости, вопросы феминизма были очень важны и актуальны. Тогда мы сами были одними из инициаторов феминистского движения. Теперь же на первый план вышли совсем другие вопросы. Я чувствую, как мой менторский тон превращает меня в школьного учителя, а студенческую аудиторию — в школьный класс. Говоря о важнейших вопросах современности, я опираюсь на швабру и превращаюсь в бабушку-техничку. Смотрю, здоровые лбы сидят на скамейке, лузгают семечки и сплевывают на пол. Я им: «Не можешь за собой убираться, няньку с собой води!» Лбы ухмыляются. Я принимаюсь мести, лбы продолжают сплевывать. Я выхожу из себя и семеню за подмогой — то ли за дежурными, то ли за завучем.

Просыпаюсь от звуков инопланетян — каких-то местных птиц. Думаю, какой неуместный сон, все же водопады Игуасу, Южная Америка, а я — техничка в школе.

Обидно, но ничего не поделаешь. Сновидение смеется. Здесь очевидно расщепление: один мой нарциссический призрак нагоняет пафос, говоря о том, что он

был «инициатором феминистского движения», а другой призрак глумится над ним средствами морфинга, используемого часто в кино, рекламе и особенно в видеоклипах, превращая нарциссический призрак в бабушку-техничку. Причем переключателем служит «менторский тон». Этот тон *нарциссического я* и включает голос *сверх-я*, низводящий образ «инициатора феминистского движения» до «бабушки-технички».

Этот тон «нарциссического я» меняет «я» на «мы». Множественное число при этом двойственно. Оно, с одной стороны, нарциссично, царственно. С другой стороны, оно устраняет «я» в пользу коллектива. Эта двойственность содержится в скромно-нескромных фразах типа «во времена нашей молодости», «мы сами были» и т.д.

Никакого отношения к пространству, к топографии эти бессознательные инстанции не имеют. Однако вот какой еще возникает вопрос: почему, если сновидение современно и сопространственно, мы так настойчиво их приписываем тому месту и тому времени, в котором мы засыпаем? Что мы хотим сказать этой строгой датировкой и привязкой к месту? Может быть, как раз подчеркнуть неуместность и со-временность онейротуризма?

Может быть, подчеркнуть документальный, дневниковый характер сновидения? Может быть, эта приписанность сновидения пространственно-временным координатам представляет память, топографически ее изображает, как, например, в памятных альбомах?

2. Топография сна в альбоме Ильи Кабакова

В известных «Альбомах» Ильи Кабакова есть серия «Анна Петровна видит сон». Онейрическая история дамы представлена в топографическом виде: люди и другие объекты сновидения представлены пронумерованными

кружками, кружками на память. Театр памяти как театр сновидений представлен с высоты зависшего над собой субъекта. На отдельных листах есть лишь «экран сновидения» — территория без фигур, но при этом сама карта сновидения остается. Это — взгляд, развернутое лицо, несимволизируемое лицо не-человека, бросающего во сне на меня свой взгляд. Моя карта без меня.

Концептуальное представление сновидения Кабаковым напоминает о мифологическом концептуализме австралийских аборигенов, все искусство которых связано, во-первых, с изображением *территории сновидений*, во-вторых, с *картами* этой страны, *чурингами*. Причем в их картинах важна не топография как таковая, а репрезентация *отношений* между мифологемами в этом ландшафте. Так же и у Кабакова важны отношения, т.е. расстояния, между объектами, а также отношения между «пустым экраном» и объектами. Более того, и в том и в другом случае точка зрения, точка изображения — не оптическая, а умозрительная. У Кабакова именно эта умозрительность поведения и доведена до карты, ориентирующей онейротуриста. У Кабакова — чистая карта. Она, в отличие от чуринг, лишена орнаментальности.

Топографический подход отличает и древнегреческую мифологию. Область сновидений, *demios oneiron*, находится по ту сторону Океана, на границе реального мира и страны мертвых. Собственно говоря, это — пограничная зона между двумя мирами. Человек во сне ни жив ни мертв. Онейротурист оказывается по ту сторону жизни и смерти, там, где бывают все люди и не бывает никто.

В альбоме Кабакова сон предстает как нечто абстрактное и конкретное, идеальное и представленное. Если поначалу кажется, что такое изображение сна ничем вообще сон не напоминает, то в дискурсивных пределах такое представление и «есть» собственно сон. Концеп-

туальная репрезентация формализует сновидение. Речь идет не столько о зрительном, сколько об умозрительном представлении сновидения.

Так может развернуться онейротопография в реальности сновидения: места могут быть не только конкретными домами и улицами, но и абстрактными, идеальными, например геометрическими квадратами.

15/16 июня 2000. Анталия. «Честолюбие в онейротопографии»

Места абстрактны. Это просто квадраты. Я сам не занимаю место и готов его уступить. Но никто не приходит и не занимает место. Нет, все же три места заняты, но я не вижу кем. Начинается скольжение.

Мы, я и кто-то, еще бежим. Я бегу за этим кем-то по улице сверху вниз. Зима. Красивое освещение. Снег. Улица типа Большой Советской в Смоленске. Снизу, нам навстречу мчится полицейская машина. Она резко тормозит. Ее заносит. Бежавший передо мной, перебегает дорогу и скрывается в падающем снеге. Я же остаюсь незаметным, незамеченным.

Я уже дома. Какая-то пара, он и она, очень добрые и взрослые, кажется Игорь Макаревич с Леной Елагиной. Они уходят. Я их провожаю, тоже начинаю собираться. Надеваю пальто-накидку, потом кольчужный шлем в стиле Александра Невского. Мы идем через мостик. Идет крупный пушистый снег. Картина в стиле Хирошиге. Девушка говорит, что она уже бабушка.

Тематически это сновидение психоаналитично, оно сочетает темы сверхзначимые для Фрейда (честолюбие) и Лакана (топология, объект и место). Кроме того, здесь важна невозможность отрицания и сомнений в сновидении, которая на уровне пересказа и, возможно, на

уровне аффекта опровергается. Об этом свидетельствуют, в частности, следующие слова: «Я сам не занимаю место и готов его уступить. Но никто не приходит и не занимает место. Нет, все же три места заняты, но я не вижу кем».

«Места» дневных впечатлений — это неожиданная вечерняя атака вновь прибывших постояльцев отеля на шведский стол, в результате которой оказались занятыми все те столы, которые мы раньше для себя выбирали, т.е. все «наши» места. Мы с удивлением смотрели на всеобщее беспокойство и говорили о повышенной заразительности панического состояния, а также о том, что «своего» места все равно нигде и ни у кого быть не может. Разметка территории — рудимент поведения животного. Человек как существо абстрактное *и* как существо смертное не имеет места. Лучше «остаться незаметным, незамеченным» или занять другую позицию, чем ввязываться в борьбу за место, которое представляет иллюзию материальности. Надеть защитный шлем (из кинофильма Эйзенштейна), пальто-накидку и уйти. В юности я видел австрийскую накидку в магазине, хотел купить, но не было моего размера, т.е. я не дорос, не занял достаточно места. Теперь во сне вот дорос.

Квадраты из начала сновидения напоминают в своей плоскостности квадраты кроссвордов, которые я никогда в жизни не разгадывал, а также квадраты громкости на экране телевизора. Когда по ночам я смотрю в отеле футбол, мы «спорим», на сколько «кубов» нужно уменьшить громкость. Кроме того, возможно соприсутствие в сновидении клаустрофобии кинофильма «Куб», а также клеточек в тетрадке, которую я кладу рядом с собой на ночь, чтобы записать в ней сновидение. Кубы — это еще тема и психоактивных препаратов, и памяти — в юности в течение года я имел дело с кубами памяти для электронно-вычислительных машин.

Тема места — это, кроме того, тема абстрактного расположения в социальном пространстве («места абстрактны»), положения, т.е. статуса и признания. Эта тема обязана своим появлением еще и нашим с Олесей обсуждениям книги Эдгара Морена «Les Stars», которую она читает; а также моим размышлениям о бесконечном производстве текстов. Поскольку, как нам кажется, на книги вообще, а на теоретические изыскания тем более спрос упал, то непонятно, стоит ли их писать вообще, т.е. стоит ли быть социально бесполезным. Слова «я сам не занимаю место и готов его уступить, но никто не приходит и не занимает место» говорят о нашей, так сказать, культурной стратегии, которая заключается в том, что в ноосфере или на интеллектуальном рынке каждому есть место. Двадцать критиков, например, могут писать об одном и том же явлении, все напишут поразному, и объект исследования будет изучен полнее и многостороннее. Когда мы предлагаем сочинение, а в редакции журнала говорят: «Нет, об этом у нас уже както писали», то появляется шанс сказать себе: «Вот и хорошо, это мы обсудили, а теперь у нас появляется время сосредоточиться кое на чем другом». Это можно назвать заветом Джона Кейджа, который говорил: если то, что вы хотели сделать, уже сделал кто-то другой, то у вас освобождается время для чего-то еще. То, что в действительности в этой области, как и в любой другой, идет жесткая борьба, кажется нам в первую очередь результатом аффективных, территориальных, институциональных проблем, психических нарушений и капитализацией жизни. Проблема места в сновидении указывает и на определенный институциональный статус, на идентификацию с институтом, которая у меня в последний год появилась, что, вероятно, вызывает у меня беспокойство. Институт потенциально ограничивает свободу.

Пространственный аспект сновидения «о местах» дополняется аспектом временным. Еще одной темой сновидения становится Время и Старение. Эта тема представлена в сновидении «девушкой-бабушкой». Кроме того, время представлено и постоянным движением: занимать, уступать, скользить, бежать, мчаться, тормозить, заносить, перебегать, скрываться, оставаться, уходить, собираться, одеваться, идти, идти... пока не появится бабушка.

Скоротечность времени «сегодня — девушка, завтра — бабушка» через постоянно идущий и заносящий все снег в духе Хирошиге напоминает о средневековых моралистических картинках на тему *dance macabre*. Олеся, как мне давно уже кажется, минует «стадию женщины» и перейдет от девочки к бабушке. Здесь в сновидении возникает мост, по которому мы переходим, на котором мы пребываем, мы все между девочками и бабушками, как в те счастливые времена в Днепропетровске. Сновидение — мост, пролегающий через времена.

Вчера мы рассуждали о мужчине на пляже, которому дали имя Бесцельно Курящий Человек. «Нечитающие/непишущие люди не думают о смерти», — подумали мы. Они ведут себя как в пограничной зоне, в зале ожидания аэропорта. Они не живут, потому что забыли о смерти. Они убивают время.

3. Домашние сновидения

Если посмотреть, где именно снилось сновидение, то заметно — где угодно, только не дома. Почему же сновидения редко снятся дома, в Санкт-Петербурге? Где, так сказать, *home dreams*? Понятно, что *home dreams* везде! Сновидения — тот дом, который всегда и везде нам уготовлен. Мы уже не раз сталкивались с противоречием пространства засыпания и пространства сновидения.

Здесь следует напомнить, что сновидение *отрицает реальность*, и в первую очередь — реальность места и времени засыпания. Онейрическое повествование как отрицание реальности отграничивается от нее для защиты сновидца. Это, кстати, как пишет австрийский философ и психоаналитик Карл Штокрайтер, придает сновидению *иронический характер*. Сновидение не интересуется реальностью: не мешайте спать! Сновидение как бы с расстояния, свысока взирает на так называемую реальность. Вот она, ирония сновидения: я засыпаю у падающих с высоты водопадов Игуасу и превращаюсь в техничку в сельской школе.

И все же можно дать по меньшей мере два ответа на вопрос, почему сновидений, увиденных в Санкт-Петербурге, все же меньше, чем «привезенных» из разных городов и стран. Дело совсем не в том, что «импортные» сновидения дороже.

Во-первых, домашнее пробуждение носит зачастую резкий, а порой и принудительный характер. Хотя я стараюсь не пользоваться будильником, не планировать на утро встреч, лекций, выключать телефон, все же иногда приходится просыпаться от звонков, из-за тревоги по поводу неотложных дел. Хуже другое: момент пробуждения — это момент захвата бодрственной реальностью: нужно немедленно включать компьютеры, что-то делать, куда-то бежать, кому-то звонить и т.д. Такой озабоченности делами у меня не возникает вне дома, даже если пребывание вдали от него связано с какой-то работой — выступлением на конференции, подготовкой выставки или съемкой фильма. Дом — хозяйство, экономика, забота, а не только убежище, «свое» место. Так или иначе, а резкое вскакивание с кровати не дает возможности сосредоточиться на том, что было во сне.

Здесь отчасти содержится и ответ на вопрос, почему люди «не видят» сновидений. Они бегут из своей соб-

ственной онейросреды в некий социальный онейроид, на работу, в институт, школу. Сломя голову бегут от самих себя во сне к заботам наяву. Момент пробуждения — это не момент переживания увиденного во сне, а момент поглощения «более важными», «настоящими» дневными делами. Чаще всего это отчаянное «Опять опаздываю!!!» или «О, боже, надо столько успеть сегодня сделать» и т.д., короче говоря, полное пренебрежение к себе! Забвение сновидения — действенная самооборона!

В обществе индустриализованного субъекта сновидениям нет места. В ряде традиционных культур, конечно же, существуют ритуалы по возвращению, воспоминанию сновидений и, что не менее важно, по восстановлению желания, скрывающегося в сновидении. У индейцев Америки имеются не только специальные ловушки для снов, но и особенные ритуалы. Во время церемониальных действий используется не только система вопросов, позволяющих человеку вспомнить увиденное во сне, но и особая сделанная из кукурузы маска, на которую проецируются желания.

Интенсивность жизни снижает мою онейроактивность. Как-то я обратил внимание, что за неделю пребывания в Нью-Йорке я «не увидел», т.е. не запомнил, ни одного сна. Очень важно, как мне кажется, не только то, что жизнь здесь всегда оказывается предельно интенсивной, но и то, что Нью-Йорк — сам по себе активнейшая онейросреда, сплошь состоящая из мерцающих экранов.

Во-вторых, у меня такое подозрение, что контрагентом сновидения выступает телевидение, кинематограф. Зачастую засыпание происходит вслед за вечерним просмотром кинофильма, т.е. уже *за* (кинематографическим) сновидением, что наводит на мысль: а не смещается ли интерес интрапсихических структур в телефазу, предшествующую сну? Во всяком случае, мои сновидения

интенсивнее, когда засыпание происходит вдали от экрана телевизора.

4. Пространство сновидения

Знаменитый британский психоаналитик Дональд Винникот называл пространство сновидения переходным, защищенным от вторжения реальности. Важно то, что, с одной стороны, пространство сновидения как бы замкнуто, закрыто, но при этом все же называется переходным, т.е. «полупрозрачным», открытым для воздействия. Но не во время сна. Сон — страж сновидения. Кстати говоря, если Фрейд считал сновидение стражем сна, то многие его последователи пришли к обратному выводу, что сновидение как раз таки нарушитель сна. Во время сновидения, т.е. в фазу быстрого сна, глаза вращаются, тело вздрагивает, картины плывут, слова звучат и т.д. С этой точки зрения, сновидение противоположно сну и выступает «от лица» актуальной реальности. Сновидение — это еще одна форма бодрствования.

Другой британский специалист в области сновидений, Масуд Хан, сравнивает пространство сновидения взрослого человека с листом бумаги, на котором ребенок машинально что-то рисует. В этой аналогии пространство становится двухмерным и сближается с другим психоаналитическим понятием — экран сновидений, функция которого та же, что и функция экрана в кинотеатре. Понятие экрана сновидения было введено в оборот американским психоаналитиком Бертраном Левином, который подметил, что каждый образ сновидения проецируется на особый экран, связанный своим происхождением с грудью матери, последним объектом наслаждения, видимым ребенком, отпадающим в сон. Разница между пространством сновидения Хана и экраном сновидения Левина, на взгляд первого, в том, что

психические структуры в одном случае действуют «в» пространстве, а в другом — проецируются «на» экран.

Развивая эти мысли Левина, Понталис пишет, что сновидение — это прежде всего усилие, направленное на воссоединение с телом матери. Таким образом, сновидение устремляется во времена до времени, в пространство, предшествующее пространству. Это желанное воссоединение оказывается и желанием собственной смерти, смерти собственного. Таков предел маршрута онейротуриста. Таков его удел.

Я сновидца раздроблено в сновидении на части, и порой ощутимой становится дистанция между смотрящим и сценой. Для Фрейда, сновидение — форма, в которой *я* рассеивается по сновидению. Следы этого рассеивания и размечают маршрут сновидения. Принцип сновидения — *я такое рассеянное*!

Причем эта рассеянность связана с раздробленностью донарциссического, автоэротического тела, предшествующего его сборке на той фазе, которую Лакан назвал стадией зеркала. Эта дозеркальная рассеянность дополняется самоотношением [*Eigenbeziehung*], т.е. сопоставлением себя со всеми объектами. Эта примерка всех объектов на себя также рассеивает *«собственное» я*.

Иногда все описание сновидения — только пространство. Например, это может быть одна геометрическая фигура.

2/3 августа 1998. Венеция. «Шарообразность»

Снилась шарообразность.

Шарообразность эта связана с насыщением сетчатки куполами венецианских соборов и изображениями ангелов на фресках, которые я называю ЛБТ — лицами без тела. Они-то и составляют экраны сновидения. Приме-

чательно, что купола, на что обращает внимание Олеся (считающая, в отличие от меня, своим долгом забраться под/на каждый купол), представляют собой грудь. Грудь же, как говорилось выше, согласно психоаналитическим исследованиям, — прообраз экрана сновидения, т.е. того пространства, на котором разыгрываются онейрические события. Сновидение «Шарообразность» в этом случае относится к «чистым», чисто пространственным сновидениям, в которых по-младенчески нет ничего, кроме шарообразного экрана. Более того, это сновидение вполне можно считать «заказным». Я настолько перенасытился картинами, фресками, соборами, музеями, что не мог заснуть, а когда наконец мне это удалось, то доктор-сновидение пошло мне навстречу, и остался лишь безóбразный купол.

Посмотрим на совершенно другую организацию пространства. В «Сновидении об околотюремных пространствах» оно уже дифференцировано, сложно расчленено.

5/6 декабря 2000. Санкт-Петербург. «Сновидение об околотюремных пространствах»

Эпизод 1

Лабиринтообразный туалет. Обращаю внимание, что пахнет гигиенично, стало быть, я за рубежом. Лабиринт выстраивается из рядов, коридоров, вдоль которых ведущие в туалетные кабинки дверцы. Справа от входа коридор отгорожен дверью муарового стекла. За дверью я вижу пациента М., делаю ему приветственный жест рукой и иду дальше прямо в поисках приоткрытой двери в туалетную кабинку. Однако прямо по курсу все дверцы

3. Заказ № 834.

захлопнуты. Поворачиваю направо — все закрыто. Налево — все заперто. Еще раз налево: то ли очередь, то ли просто стайка юных девушек. Я струюсь мимо них, думая: странно, обычно очередь в дамский туалет там, где туалеты разделены, а здесь — общий. Понимаю, что все занято. Входа нет.

Эпизод 2

Я в приемном отделении тюрьмы, которое напоминает приемные покои психиатрической больницы. Мгновенно понимаю: да, точно, я ведь никогда не был в тюрьме, но бывал в психбольницах, потому и путаю тюрьму с больницей. Относительно строгая дама представляет меня тюремному персоналу. Она говорит: «Вот к нам поступил новенький, он — художник, так что теперь все будет оформляться хорошо, обращайтесь к нему, если что изобразить нужно». Я понимаю, что жизнь моя здесь будет не такой уж и страшной.

Эпизод 3

Я снаружи тюрьмы. Иду по зеленому газону между решетками и зданием тюрьмы. Любуюсь мрачными высокими елями, красотой северных ландшафтов. Иду вдоль одной стены, потом поворачиваю, иду вдоль другой, затем вдоль третьей и вдруг вижу какого-то мужика в ушанке, фуфайке, валенках. Он — не страшный, но все же явный зэк, напоминающий персонажа из «Одного дня Ивана Денисовича». Увидев мужика, я начинаю понимать, что мне конец, лишь начинаю, но еще не верю.

Эпизод 4

Я возвращаюсь в приемную. Там уже нет людей, только помощница высокой дамы-инструктора — приземистая бабуля-санитарка. Понимаю, что у меня выход один — самоубийство, и начинаю умолять бабулю-доктора сделать мне инъекцию или дать таблетку. Я объясняю ей, что все равно не выживу там, внутри, что я несовместим с

этими людьми, тут же вспоминаю слова Ринада, сказанные давным-давно по поводу вернувшегося из тюрьмы Дениса, — там всех опускают. Меня охватывает паника. И в состоянии безотчетного страха я вижу еще один выход: ПРОСНУТЬСЯ ИЛИ УМЕРЕТЬ! Я вытаскиваю себя из сна, но какое-то время не могу прийти в себя, не могу понять, где я.

Это сновидение представляется особенно интересным с точки зрения предлагаемого им пространства.

В первом эпизоде я оказываюсь в нижнем, фундаментальном, подвальном помещении — в лабиринтах туалетов, напоминающих мне по пробуждении одновременно душевые кабинки в бане, хранилище в библиотеке, архив, где хранятся ушедшие в историю файлы, и, наконец, психоаналитические кабинеты, в которых пациенты сдают свои анализы. Неудивительно, что здесь появляется пациент М. Более того, М. соединяет психоаналитический кабинет с «М» мужского туалета.

Во втором эпизоде я оказываюсь в промежуточном пространстве, пространстве, предваряющем внутреннее.

В третьем эпизоде я во внешнем, но тоже пограничном пространстве — между тюрьмой и решеткой, за которой — лес.

В четвертом эпизоде повторяется пространство второго, только теперь я понимаю, что обратной дороги нет — пора отправляться собственно в пространство, внутреннее, центральное, основное.

Таким образом, я пребываю вокруг да около, но так и не попадаю собственно в центр, в тюрьму.

Я перемещаюсь по границе тюрьмы. Я как бы ее исследую. Я как бы обращаю свой взор назад, на историю своей жизни и своей культуры. Это сновидение можно было бы назвать «Обзор дисциплинирующих пространств».

Начинается он с туалета и продолжается пограничным исследованием тюрьмы. С туалета начинается история культуры, приучения к порядку и дисциплине. С туалета начинается собственно человек разумный, распрямленный, не ползающий, прямоходящий, ненюхающий, смотрящий вдаль, смотрящий сновидения. В сновидении об околотюремных пространствах я как бы исследую их извне, не попадая ни в собственно туалет, ни в собственно тюрьму. Важны не сами клетки, важно расчленение. Это прохождение по границам говорит о дифференцированности дисциплинирующих пространств, о все еще живом чувстве движения из одной клетки насилия в другую: из первого класса школы во второй, из второго — в третий... из десятого — на первый курс института, с первого курса — на второй, с последнего — на работу... Все эти бесконечные классы, клетки, таксоны, таблицы зачастую дифференцируют, организуют пространство моих сновидений, формально воспроизводя те клетки насилия, которые структурировали темпоральность моей жизни. Здесь, разумеется, нельзя не вспомнить исследование дисциплинарных пространств Мишеля Фуко. Вот его слова, описывающие новый тип школ, возникших в XVIII веке, и слова эти вполне могли бы относиться к моему сновидению: «Каждый ученик в зависимости от возраста, успехов и поведения имеет то тот, то другой ранг. Он постоянно перемещается по рядам клеток: некоторые из них идеальны и выражают иерархию знаний или способностей, другие выражают распределение по ценности или заслугам материально, в пространстве коллежа или классной комнаты. Вечное движение, в котором индивиды заменяют друг друга в пространстве, разграниченном упорядоченными интервалами».

Эти и другие сновидения об абстрактных и конкретных местах, о перемещении по клеткам как бы свиде-

тельствуют о том культурном пространстве тотальной дисциплины и надзора, в котором я вырос. До 30 лет меня не покидало чувство подконтрольности, поднадзорности, подопытности. Я был уверен, что это поклеточное поднадзорное перемещение может завершиться только клеткой гроба. Оказалось — нет. Я оказался на границе клеток, в *около*тюремном пространстве.

«Дисциплина, — пишет Фуко, — искусство ранга и техника преобразования размещений». Причем ранг не столько говорит о честолюбии, сколько о знаках твоего отличия, которыми тебя наделяет школа, институт, завод, офис, тюрьма, психиатрическая больница, чтобы не только приписать тебя другим, таким же, как ты, не только определить твой класс, но и пометить тебя, сделать всегда видимым, всегда наблюдаемым. Ты — существо, помеченное изотопом, существо с вмонтированным психотропным микрочипом. Ты помечен удостоверениями, цифрами пластиковых карт и номерами телефонов. Ты — объект сновидения надзирателя. В какой-то момент это может довести до паранойи: они, родители, учителя, эти элементы тотальной оптики, знают о тебе все, все видят и все слышат. Их глаза и уши повсюду!

Теперь некоторые другие соображения по поводу этого сновидения «об околотюремных пространствах»: туалет за рубежом и экология поляны, леса, воздуха указывают на мою «тоску» по Финляндии, в которой я собираюсь скрыться уже несколько недель подряд, но все некогда, а в моем представлении это — единственное место, где я сейчас могу прийти в себя, отдохнуть. Впрочем, следует сказать о том, что северные ландшафты никогда не были моими любимыми, и более того, в связи с ними после пробуждения возникает и вполне тюремная ассоциация — Соловки.

Тема тюрьмы возникает совершенно неслучайно. Она связана с тем, что накануне мы начали писать оче-

редную статью из серии «Лов перелетных означающих», посвященную теме «художник и власть, индивид и институт». В какой-то момент мы решили проанализировать конкретный эпизод из актуальной политической истории и кинулись смотреть ночную сводку новостей. Эпизод явился немедленно: президент Путин заявил о регрессии к музыке советского гимна.

История с художником в тюрьме-психбольнице повторяет историю госпитализации Сергея Бугаева (Африки) в Крымской психиатрической больнице № 1. Тогда я доставил его в приемные покои, где были и дама-инструктор, и бабуля-санитарка, и психопаты-уголовники. Сравнения психбольницы с тюрьмой обсуждались нами в те дни постоянно, главным образом из-за поведения отдельных пациентов, совершивших преступления и проходивших проверку на вменяемость. Подробности всей этой истории описаны в австрийской книге «Крымания».

Кстати говоря, отголоски тюрьмы и психбольницы слышны и в фамилии директора Института психоанализа — Решетников. Моя идентификация с институтом, ограничивающая свободу, как и любая привязанность вообще, стала для меня очевидной в связи с посещением Института и Музея сновидений Элизабет Рудинеско. Я был шокирован тем малым числом представителей института (студентов и преподавателей), которые были на лекции всемирно известного историка психоанализа. Я был одновременно невероятно рад встрече с автором замечательных книг и расстроен, что психоаналитическая общественность ее приезд дружно проигнорировала. Более того, здесь мы сталкиваемся с тем парадоксом, который можно назвать: «Кого знаю — тот значим, кого не знаю — того и знать не хочу». Впервые мы столкнулись с этим принципом в 1993 году, когда устроили в Этнографическом музее коллоквиум «Искусство, психо-

анализ, философия». Как мы ни убеждали общественность, что Кристин Бюси-Глюксманн — потрясающий теоретик и оратор, автор множества книг по эстетике барокко, модернизма, современного искусства, на ее выступление пришло лишь несколько человек. Зато на лекцию Жан-Франсуа Лиотара набился полный зал. Подобного рода история воспроизводится постоянно. Когда мы приглашали людей на встречу с Сюзан Хиллер, то редактор одного журнала по искусству сказала: «Ну, это же не Луиз Буржуа!» Это было полной правдой. Хиллер действительно не Буржуа. Точно так же, как Хичкок не Бунюэль, а Хиль не Булез. Таков неофобический тупик: «то, что я знаю, важно, то, чего не знаю, *уже* не важно». Такова чудовищная нарциссическая травма, с которой сталкиваешься каждый день: человек не может признать, что он чего-то не знает. Неизвестное должно быть отринуто. Неизвестное должно прекратить свое существование. *Либо* величие моего я, *либо* существует что-то мне непонятное, неизвестное, недоступное. Именно по причине этой нарциссической неофобии так часто радуются сообщениям о том, что нечто устарело. Теперь с облегчением можно вздохнуть: «Я так и знал, что не зря этого не знал», ведь «постмодернизм устарел», «психоанализ вышел из моды», «деконструктивизм себя изжил», а «философы исписались»...

Ну, да ладно, вернемся в пространство сновидения. У Фрейда пространство и время в сновидении легко перетекают друг в друга. Он пишет в «Толковании сновидений», что перенос в детство изображается при помощи замещения временной отдаленности пространственной. Лица и ландшафты представляются видимыми издалека, будто они находятся в конце длинной дороги, или как будто смотришь на них в перевернутый бинокль. Вот «идеологическое» сновидение, в котором одновременно присутствуют два взгляда в бинокль, при-

ближающий и удаляющий, в котором время и пространство взаимообращаются, в котором происходит постоянное движение вверх-вниз.

17 мая 2002. Фетие. «Идеологическое»

Массажист в хамаме говорит мне жестами: расслабься, ложись и спи. Я подчиняюсь. За столом Африка, он стал адептом новой веры и рассуждает о коллективных интересах, о том, что нужно пренебречь личными желаниями отдельных индивидов. Я пытаюсь пошутить, мол, а как же ты сам, твой индивид. Он сурово пресекает меня. Тут я вижу, что не только вокруг стола в мастерской на Фонтанке, но и вдоль стены, как на опознании в кинофильме Хичкока «Не тот человек», выстроились индивиды. «Ну что ж, — говорю я едва слышно, — я пошел». Незаметно покидаю проповедь. Сажусь в лифт. Еду вниз, в метро, при этом ворчу: «Ну и симптомы у людей! Одни передают себя на поруки коллективу, другие тонут в еде, третьи спасибо сказать не могут». Стремительно спускаюсь вниз. Чтобы скорее попасть домой, пытаюсь перемещаться с максимальной скоростью. Я в сталинском метро. Сотни линий идущих вверх, вниз. Продолжаю спускаться. Один эскалатор, другой, третий. Нет, я не просто еду. Я спешу. Форсирую линии. Одну, другую, третью. Перепрыгиваю с эскалатора на эскалатор. Скорее, скорее, скорее!!! Мне нужно не только поскорее оказаться дома, но еще и не попасть в лапы госдаосов. Эскалаторы движутся медленнее, чем нужно. Я бегу, перепрыгивая через ступеньки, перескакивая с одного эскалатора на другой, соседний, более быстрый. Вижу, как группа девочек-подростков проникает за гигантскую решетку, за которой запрещенный прямой спуск вниз, к поездам. Прямо по склону шахты вниз, к поездам, которых не видно. Я хочу прорваться за девочками, но не

успеваю: их чуть было не схватили госдаосы. В самый последний момент девчонки рванули наверх, обратно к эскалаторам. Я еду вверх. Опять перепрыгиваю с линии на линию. Тут же на площадке между эскалаторами развернута торговля продуктами питания. К празднику. Царит оживление. Я прерываю бег и становлюсь в очередь из двух человек. В нее встраивается огромный генерал в фуражке, козырек которой закрывает мне обзор наполовину. Тут же очередь начинает расти в обратную сторону за счет пристраивающихся к генералу полковников, лейтенантов, майоров, смущенных рядовых. Со словами «пока в стране будет привилегированное беззаконие, мы будем прибывать в тупик» я бросаюсь по эскалатору вверх. Перепрыгиваю с линии на линию. Вверх, вверх, вверх! «Ну, когда же мы, наконец, приедем?» — спрашивает у девочек бабушка с моноклем с фотографии Родченко. Те смеются, явно дурят бабулю. Говорят, мол, сейчас будем на месте, сейчас, сейчас ты с ним встретишься. Эскалатор выносит в морозное пространство, мы оказываемся на крыше гипервысотных небоскребов Москвы. Лежит снег. Где-то на сотни метров внизу улицы, машины. «Что я-то здесь делаю, в этом Париже?» — недоумеваю я. «Ну, что ж, красиво, только Он-то где?» — говорит бабуля, явно не понимая, где она и когда она. «Удивительно, — думаю я, — людям можно настолько заморочить голову, что они так и не узнают, где и когда они были».

То же касается и меня, онейропутешественника. Места, времена, люди — все перемешалось. Я — бабуля, которую дурят или, по крайней мере, пытаются. Москва, этот центр идеологии, с его сталинским метро и небоскребами, отправляет меня в раннее детство, из которого я вижу Столицу, Кремлевскую Звезду, Миллионы Людей, кружащих вокруг нее. Я идеологизируюсь. Москва

указывает и на более поздний период — ревизионистский, связанный с Пепперштейном, Ануфриевым, Монастырским, для которых московское метро — совершенно особая тема. Москва намекает и на футуристическую составляющую от Родченко до Вендерса. Она, наконец, связывается с вчерашним днем, с чтением Олесей «Господина Гексагена» Проханова. Образ генерала явно из этой ксенофобической книжки.

Идеологическая картина распространяется и на симптомы — на коллективизм и превращение людей в механически перемещающихся индивидов, на бессознательное подчинение их невидимой Власти («только Он-то где»). Движение эскалаторов в этом контексте — политическая карьера, идеологическая иерархия. Другой симптом — «тонут в еде» — очевидно связан с моделью рая, с кремлевской проекцией на общество неограниченного потребления. Одно из изобретений этой системы в сфере туризма — отель типа «все включено», жизнь которого мы здесь наблюдаем. Мы видим не только регресс к неконтролируемому оральному каннибализму (здесь нет взрослых, которые могли бы сказать: хватит есть, это может быть опасно!), не только *непрерывное* поглощение пищи, но — *вопреки* практически круглосуточному доступу к кормушке (ресторанам, барам, буфетам) — проявление синдрома собирания-запасания: индивиды сносят в номера базовые продукты (хлеб и яйца). Все это производит впечатление общества суицида, идеология которого взять *бесплатно* как можно больше сейчас за то, за что *когда-то было заплачено*. Самораздувание и захват объектов — саморазрушение. Никаких инстинктов. Идеология дороже жизни. За это и спасибо не стоит говорить. Впрочем, третий симптом — «невозможность сказать спасибо» — в большей мере относится к другой истории: один замечательный переводчик, В. Л., как-то в очередной раз позвонил

мне и сказал, что хотел бы задать ряд вопросов по книге переводов, которую он готовил. Я сказал, мол, конечно, постараюсь на них ответить, но прежде хотел бы спросить, почему он никогда в своих переводах не выражает никому благодарности, не говорит спасибо тем, кто помогал по ходу работы. Его ответ меня поразил: «Не могу». «Что именно?» — спросил я. «Не могу говорить спасибо», — сказал он потерянным голосом. Тогда я ответил на его вопросы, и спустя несколько месяцев уже без всякого удивления посмотрел на вышедшую книгу, в которой, конечно, не было никаких «спасибо», зато было длинное послесловие, в котором, несмотря на его мемуарный характер, фигурировало только два персонажа: великий философ и великий переводчик. Никаких посредников. «Так и не узнать, где и когда они были». В данном сновидении все эти симптомы объединены проблематикой индивида и идеологии, ответственности, вины невиноватого («Не тот человек») и нарциссической идеализации. Именно об этом в связи с книгой Проханова мы вчера весь день с Олесей и говорили. В сновидении, таким образом, совершенно не случайно действие переносится в Москву, и в нем появляются не только генерал, но и родченковская бабуля, и переводчик В. Л., и Африка, и даосы на службе у государства.

Идеология общества потребления предлагает нам не только полностью раствориться в программе «все включено», оно предлагает нам и вообще не перемещаться в пространстве. Его представители уже съездили куда нужно и привезли экстракт той магии, которая нам требуется. Мы, таким образом, становимся онейро-путешественниками, и при этом нам даже спать не нужно. Это ведь не корпорация «Тотальное воспоминание». О чем разговор? Да о той рекламе «SPA — салон красоты ВЕЛИКИЕ ЛЮДИ», которая попалась мне на глаза перед отъездом:

«Круизы по лучшим европейским курортам, не выезжая из города... SPA-салон красоты “Великие Люди” предлагает совершить круиз по Италии, не выезжая из города... Мы доставили в Петербург и сложили к вашим ногам сокровища Иберийской пещеры Фанги Дельи Дей и горячего минерального источника Поретта. В этих уголках Италии создаются линии SPA-косметики, на основе которых был создан SPA-пакет “Римские каникулы”. SPA-пакет “Римские каникулы” — это отдых для тела и души, в него входит все то, что позволяет окунуться в атмосферу элитного итальянского курорта и сделать женщину здоровой, молодой и красивой...»

Теперь не нужно рисковать, не нужно перемещаться в пространстве, не нужно тратить время. Отправляйся в фантазматическое путешествие SPA и будешь spать спокойно.

5. Время сновидения

Одна из хронологических особенностей сновидения — обратимость времени. Сновидение — развернутое, перевернутое время. С одной стороны, ничто не умирает, а с другой — утраченного не вернешь. Сновидение — не видеокассета. Одно из сновидений так и говорит — «утраченного не вернешь».

29 апреля 1999. Порт-Саид. «Утраченного не вернешь»

Мы подплываем к устью Нила. Я засыпаю. Еду на 11-м трамвае. Где-то между улицами Опочинина и Шевченко. Ландшафт слякотный и слегка разбомбленный. О чем-то разговариваю то с одним, то с другим из пассажиров трамвая. Выхожу. Перед домом подходит ко мне

стильный весельчак. Это Андрей Хлобыстин. Одет он весьма странно — в тельняшку, жилетку и модные очки. Заходим в дом на Опочинина. Вокруг возня, типа реконструкция, стройка. Перед лифтом встречаю студентов, они говорят, что все в порядке, что у меня по-прежнему живет то ли Алексей, то ли кто-то еще. «Понятно», — говорю. И вдруг понимаю, что у меня нет ключа. Нет сумки с ключом. Той сумки, в которой был компьютер! О, ужас! Как я мог забыть в трамвае сумку! Хлобыстин тоже опечалился. Я пытаюсь вернуть время. Вернуть себя в трамвай. Развернуть ход событий. Усилием воли переношусь в трамвай. Нахожу подобные сумки, некоторые из них с компьютерами, но не с нашим. Понимаю, что это — иллюзия, что мне все же не удалось вернуться на час назад. Я очень расстроен, объясняю Андрею, что там ведь все файлы, мало того, в сумке еще документы, книги, в том числе книга Стиглера с дарственной надписью. Как же я мог??? Вдруг понимаю, что можно вернуться, что это сон и из него есть выход. Я просыпаюсь.

Утраченного не вернешь — один из лейтмотивов этого сновидения.

Андрей Хлобыстин появляется в этом сновидении, поскольку, пока мы путешествуем, у нас дома, на улице Опочинина, живет Ариэль со своим другом Эриком. Ариэль возвращается в Париж еще до нашего возвращения, так что ключ от квартиры она должна оставить Изабель или Андрею.

Мы плывем на корабле, который превращается в трамвай, где я и забываю компьютер. На компьютере в каюте корабля я записываю сновидения. Утрата компьютера в сновидении, таким образом, это утрата онейроинформации, сновидений. Сновидение предлагает мне себя потерять.

Я не могу вернуться в уже прошедшие онейрособытия, но могу вернуться «вообще», т.е. проснуться. Умереть для сна — пережить смерть, выжить. Смерть — призрак будущего в сновидении.

11 января 1999. Санкт-Петербург. «Харонос»

Я стою с кем-то, прислонившись спиной к стене. Кажется, кто-то — это Сергей Бугаев (мы уже стояли так однажды, может быть год назад, на видеовыставке в клубе «Порт»). Ко мне подходит моя бывшая ученица Оля Демнер и спрашивает что-то по поводу предстоящего экзамена. Обращаясь ко мне, она искажает мое отчество, имя отца моего: «Виктор Харонович».

Сон приснился мне накануне приема экзамена по теории психоанализа у третьекурсников Академии им. Маймонида.

Да, возможно, накануне я мельком обратил внимание на репродукцию с работы Гойи «Сатурн, пожирающий своих детей», заменив, разумеется, Сатурна на Кроноса, а затем Кроноса на Харона, отца, пожирающего своих детей на перевозчика в страну мертвых, несущего в себе моего отца, хАрона. Темы времени (Хроноса) и смерти (Хароноса) всегда казались мне неразъединимыми.

Удивительно не только то, что сновидение показалось мне весьма значительным, но в первую очередь то, что в течение первой половины дня я находился в полной уверенности, что Харон — бог времени, то есть Хронос. Неожиданно через несколько часов после пробуждения, после того, как я на самом деле принял экзамен, я вдруг сказал себе: «Да ты с ума сошел! Ты же перепутал Хроноса с Хароном, тем, кто перемещает, так сказать мета-форит, в безвременье!»

Время хоронится. Время схорониться. Время самосохраниться, отринув время.

11 июля 1997. Готланд. «Времени нет»

Мы в лодке опять плывем по Неве,
Не зная ни суток, ни года.
И вновь не пристать нам к тем берегам,
Увы, никогда не причалить.
Не ясно лишь, кто мы
И сколько нас было.

Если пространство еще можно хоть как-то идентифицировать (вода — Нева), то время, хотя бы время суток или время года, остается неизвестным.

Полная оторванность от чего-либо конкретного, от земли, идентичности, себя, других соотносится с местом засыпания — островом Готланд. Остров, окруженный водой, оказывается вне земли человека: ГотЛанд — акустически звучит как Земля Бога. Дезориентация, утрата человеческих пространственно-временных координат, деперсонализация «не-знания» Земли Бога.

«Времени нет» переворачивается моей обычной проблемой — нехваткой времени: «нет времени». Таким образом, «времени нет» парадоксальным образом означает «время есть», но его всегда не хватает.

«Времени нет» отсылает и к фрейдовской мысли об отсутствии линейного хронологического времени в сновидении.

6. Ритм сновидений

Если согласиться с тем, что фрейдовские механизмы работы бессознательного, сгущение и смещение, соответствуют лакановским тропам, метафоре и метонимии, тогда появляются дополнительные основания говорить

о поэтике сновидения. Эта поэтика воспринимается как на уровне изобразительного монтажа, как на уровне раскрепощенного ритма/рифмы, так и на уровне функциональном. Она задает особенный, переменный ритм сновидения. Ритм сохраняется даже вопреки текучести времени в одних сновидениях или немыслимой скорости в других. Ритм ощутим не только в сновидении, поскольку передается он через текст описания. Например, ритм сновидения «Времени нет», которое я намеренно записал в совершенно издевательской форме, насмехающейся над «белым стихом». Это как бы «черный стих».

Ритм сновидения оказывается мотивом, снимающим те два акцента, которые ставят на характеристике снов Фрейд и Лакан. «Мотив ритма, — пишет Деррида в статье «Desistance», — позволяет деконструировать в определенной философии психоанализа *одновременно* гегемонию визуального... *и* гегемонию дискурсивности...» Первая гегемония, напомним, управляет мыслью Фрейда о сновидениях, вторая — мыслью Лакана.

Ритм — повторение, разносимое по пульсирующему пространству. Эта сила надписывания пространства не снимает ни визуального, ни аудиального, ни зрелищного параметров, ни словесной репрезентации, ни тем более музыки, даже тогда, когда структуры повторения остаются нами не замеченными. Ритм как бы вытеснен. Он незаметным образом навязывается, поглощая субъект, расслаивая его в вибрации. Ритм — повтор. Ритм — возврат. Ритм — заевшая пластинка.

13/14 июля 2001. Фос ду Игуасу. «Заедания»

Сначала вращающиеся, заедающие движения лифта, потом опоссума.

Лифт демонстрирует линейное движение типа вверх-вниз. Опоссум — круговое движение. Ни в одном случае нет полного повтора. Движения вверх могут быть длиннее движений вниз, движения по часовой стрелке — короче движений против.

Лифт помогал мне учить цифры в Рио-де-Жанейро. Каждый день мы многократно пользуемся в гостинице лифтом, «управляемым» девушкой, которой нужно называть номер этажа. Я, скажем, говорю «дойш». Она повторяет. Я сверяю произношение. Вчера же мы несколько раз пользовались лифтом у водопада на Бразильской стороне.

Медленно вращающегося опоссума, неповоротливого, делающего неполный поворот, как во сне, мы видели вчера ночью на дороге в свете фар нашего тормозящего автомобиля. Опоссум не перебегал дорогу, а перемещался по ней дезориентированно, кругами.

Странными зигзагами перемещаемся мы по Бразилии. Завтра начинаем обратное движение в Рио-де-Жанейро на самолете с несколькими посадками и взлетами. Движение самолета вполне сочетает движение опоссума и лифта.

Я вижу четыре детерминирующих это сновидение линии:

1. Заедание — торможение.

Я простыл, и все окружающие красоты перестали меня радовать. Я хочу только одного — выздороветь перед завтрашними перелетами. Время от времени я торможусь, впадаю в оцепенение. Меня заело.

2. Заедание — переедание.

Каждый день мы снимаем фильм без перерывов, а вечером питаемся в местных мясоедных ресторанах, шухаскариях, где дико объедаемся и при этом неистово веселимся. Мы набираем всяких салатов, зелени, перчиков, фасоли и т. д., садимся за стол, и тут вокруг начина-

ют носиться туда-сюда, подобно скоростным опоссумам, официанты с гигантскими шампурами, на которые нанизаны самого разного размера, формы, цвета куски мяса. Как с лифта, спускаются эти куски в тарелки. Жутковатое зрелище заставляет нас веселиться. Мы заелись.

3. Заедание — replay.

Повторение — кинематографический прием, о котором я подумал вчера перед сном в связи с тем, что фильм, который мы здесь снимаем, посвящен памяти и амнезии. «Пленку должно иногда как бы заедать», — подумал я и уснул. Вот меня и заело.

4. Заедание — заклинило.

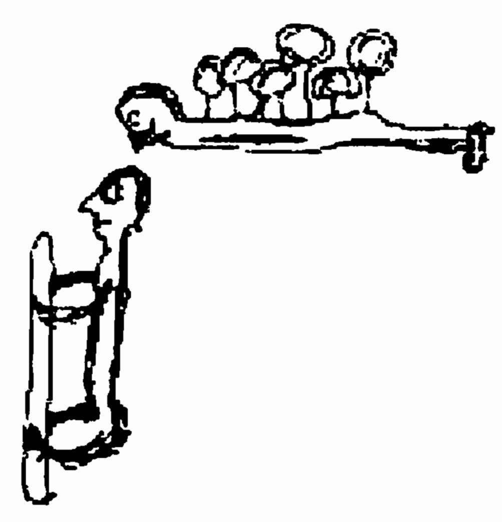
Итак, память и забывание — тема наших съемок. Память, как обнаружил герой нашего фильма Джеффри Соннабенд, — это забывание. С ним бы согласились и Фрейд, и Ницше, и многие другие. Память-и-забывание — своеобразный механизм заедания. Память — вращающийся в лифте опоссум. Забывание указывает на бессознательное возвращение к травматическим эпизодам жизни, и самый яркий пример такого заедания — невроз навязчивых состояний, этот опоссум, кружащий вокруг да около травмы. Воспоминание — «в свою очередь» — тоже заедание, ведь воспоминание — возвращение, воспроизведение.

Лифт отмечает вертикальное движение, опоссум — горизонтальное. Вместе они как бы задают трехмерные координаты представления. Вертикальные и горизонтальные движения сопоставляются и в другом сновидении.

26/27 сентября 2002. Лондон. «Вертикально-горизонтальная ориентация»

Напротив типичного лондонского магазинчика я балансирую и подпрыгиваю на палке. Я зажимаю ее вверх-

ху руками и внизу пятками ног. Смысл игры в том, чтобы как можно дольше не касаться ногами асфальта. Так я делаю и очень полезную гимнастику. Я скачу на палке перед двумя мальчиками и одной девочкой. Глядя на меня, они тоже пытаются что-то придумать. В конце концов ребята привязывают девочку к воздушным шарам, и она горизонтально зависает надо мной, застывшим вертикально.



На сей раз вертикальное и горизонтальное движения вызывают у меня ассоциацию с поло-ролевой ориентацией, с направлением конкретно-чувственно горизонтальным и абстрактно-умозрительно вертикальным. Эта мысль тотчас переориентируется по лакановским понятиям «а» (autre, другой) и «А» (Autre, Другой»), которые, условно говоря, представляют воображаемые и дискурсивные отношения с другими существами. В известном смысле можно сказать, что горизонтальный режим задается отношениями с другими людьми, вертикальный с невидимым Законом, дискурсивно скрепляющим все отношения вообще. Горизонтальные отношения основаны на оптическом аппарате: я вижу другого (а), я представляю себя на его месте. Вертикальные отношения структурированы голосом свыше (А). Девочка на шаре соединяет обе позиции — она горизонтальна, но зависает надо мной (а/А). Она летит, плывет надо/за мной,

как Ангел-хранитель, как комарики на воздушном шарике, как девочка на шаре. Эти мысли вызваны двумя событиями, двумя остатками вчерашних дневных впечатлений. Во-первых, посещением мастерской художника Рикардо Чиналли, с которым мы говорили, с одной стороны, о совместном творчестве с друзьями и, с другой стороны, об отношениях с призраками, идеалами, к которым мы всегда обращаемся. Друзья располагаются как бы на горизонтали (a), призраки — на вертикали (A). Во-вторых, посещением концерта Джа Рул на Арене Уэмбли, где вопреки моим ожиданиям были не тысячи черных любителей гангста-рэпа, не *niggas'n'bitches*, а десятки тысяч белых девочек-подростков, которые три часа, визжа, скакали вверх-вниз; закончилось шоу тем, что с крыши на наши головы опустились сотни воздушных шаров.

Эта глава началась с напоминания о том, что сновидение, по мысли Фрейда, это своеобразное воспоминание, воспоминание в реформированном пространстве со-временности. Одним из признаков этого воспоминания он считал легко обнаруживаемые в сновидении остатки дневных впечатлений, подобные лифту и опоссуму, подобные воздушным шарикам.

7. *Tagesreste*: остатки, останки, осадки дневных впечатлений

Чтобы понять эволюцию онейросферы и механизмы воздействия медиа на сновидение, необходимо напомнить, что в сновидении всегда, хотя и в закамуфлированном виде, можно обнаружить следы каких-то событий, предшествовавших сновидению. Эти следы увиденного, услышанного, пережитого днем Фрейд называет остатками дневных впечатлений.

То, что сновидение — продолжение актуальной реальности, не вызывало у Фрейда, равно как и у многих других онейрокритиков, ни малейшего сомнения. Эти две реальности переплетены, взаимосвязаны и влияют друг на друга.

Это переплетение становится совершенно очевидным, когда мы обращаемся к примеру взаимосвязи бреда (как аналога сновидения) и реальности: содержание бреда при шизофрении вполне отражает особенности окружающей бредящего актуальной реальности. В одной из своих статей психиатры И.А. Строевская и А.И. Корнетов пишут об изменении содержания бреда: сначала это был бред одержимости, колдовства, в дальнейшем — воздействия механической энергии и, наконец, бред воздействия атомной и космической энергии, экстрасенсорного воздействия и т.д. Понятно, социальный вклад в формирование бреда крайне велик. То же самое стоит сказать и о сновидениях. Попросту говоря, сновидения 1960-х годов не похожи на сновидения 1990-х.

Значимость останков дневных впечатлений подчеркивают и сновидения слепых людей. Их сновидения отнюдь не компенсируют слепоту яркостью, как могло бы показаться. Они становятся в большей мере тактильными.

В сновидении можно обнаружить и *остатки* того, что осталось от целого, от яви и от самого сновидения. В нем можно обнаружить и *останки* — то, что осталось от былого существования. В нем мы сталкиваемся и с приятным или неприятным *осадком*.

8. Физиология сновидений

Вопрос «Причем здесь пространство и время?» — это еще и вопрос того, где разворачиваются сновидения. Зигмунд Фрейд, по сути дела, освободил пространство и время сновидения от физиологической основы, дал

душе свободу желать, мечтать, фантазировать, не подчиняясь законам нейрофизиологии.

Однако в 1950-е годы вопрос о месте сновидения вновь был поставлен в связи с открытиями двух фаз сна — быстрого парадоксального и сна без сновидений. В 1953 году обнаружили, что 25% сна занимает парадоксальный сон, характеризующийся интенсивной работой мозга, учащенным сердцебиением и дыханием, приливом крови к половым органам, быстрым движением глаз. Это быстрое движение глаз и дало название фазе (REM — rapid eyes movements), оно как будто свидетельствовало: спящий видит сон. Другое название этой фазы — парадоксальная.

Это открытие воспринимается как доказательство некорректности психоаналитической автономии душевной жизни, поскольку в формировании сновидений важную роль играет физиология мозга.

В 1962 году появляется и *конкретный* ответ на вопрос, *где* человек видит сновидение: в небольшой области клеток в стволе мозга, в его архаической части. Это открытие наносит по теории Фрейда второй удар: сновидение рождается в древнейшей части мозга и не имеет никакого отношения к высшей нервной деятельности.

В 1970-е годы ученые проникают в биохимическую тайну сновидений: эта группа клеток в стволе мозга выделяет вещество ацетилхолин, которое включает сновиденческую активность, а также норадреналин и серотонин, которые ее выключают.

Итак, правы были ученые во времена Фрейда: сновидение — бессмыслица, абсурд. Сновидение бессмысленно, так как собственно «область смысла» исключена из его работы, ведь кора больших полушарий вообще не участвует в деятельности сновидения. Научные открытия привели нас к допсихоаналитическим взглядам. Сновидение детерминировано физиологией, а не пси-

хологией, нейрогуморальными изменениями в мозгу, а не желаниями и душевными переживаниями.

Однако дальнейшие открытия разрушили и эту стройную научную теорию бессмысленности сновидений. Следующее поколение ученых делает два принципиально важных открытия:

во-первых, сновидения возникают не только в фазе парадоксального сна, но и между фазами;

во-вторых, есть два других важных для сновидения центра, и расположены они как раз таки в коре больших полушарий.

Одна область — лобные доли над глазами. В этой области есть участок, вырабатывающий допамин. Если этот участок разрушен, то фаза парадоксального сна есть, а сновидений нет. Этот участок отвечает за поисковое поведение, за взаимодействие с окружающим миром. Фрейд вполне мог бы это назвать — в своем желании укоренить психический аппарат в топографии мозга — зоной влечений. Вторая область — участок серого вещества в задней части мозга, которая отвечает за перевод абстрактного в конкретное и за хранение информации.

Здесь и подходит к своему временному окончанию онейротур. Пересадка.

3
ПО СЛЕДУ СНОВИДЕНИЯ

1. Онейротекст

Подчеркнем то, что представляется нам совершенно очевидным: сновидение — всегда уже текст, неважно, пересказываемый ли или излагаемый на бумаге. И речь идет о его буквенном, буквальном толковании. Текст сновидения конструируется в момент его воспоминания, что формально сближает его с эффектом *дежа вю*, уже виденного. Сновидение как бы растворяется в интерпретирующем повествовании. Это повествование рождается как рассказ, в котором сновидение размещается, смещается, замещается.

В 1958 году ученик Людвига Витгенштейна, Норман Малькольм, написал книгу «Состояние сна», в которой он обращает внимание на то, что существуют не столько сами сновидения, сколько рассказы о них. Он подчеркивает, что самого понятия «сновидение» не возникло бы, если бы люди не пересказывали их друг другу. Поразительно, люди делятся друг с другом тем, чего *на самом деле* никогда не было. Они обмениваются онейротекстами. Обмениваются законным бредом, так сказать, бредом в законе. Впрочем, бредом, всегда уже переведенным в речь, бредом по закону логоса. Фрейдовский анализ сновидений, подчеркивает Лакан, имеет функ-

цию речи, и Фрейда интересует «лишь развертывание сна, происходящее в самом процессе рассказа, т.е. само сновидение имеет для него ценность лишь в качестве вектора речи». Особый статус сновидениям в Европе Нового времени придал как раз таки *рационалист* Рене Декарт. Он записывал и анализировал свои сновидения. В конце концов мы можем сказать, что каждое сновидение всегда уже рационально предписано (в том смысле, что за ним, по Фрейду, стоят бессознательные мысли) и переписано (в том смысле, что оно известно нам в пересказе).

Онейротекст никогда уже не равен самому онейроиду — сновидению. Это, конечно же, понимал и Зигмунд Фрейд. В своей знаменитой книге «Толкование сновидений» он подчеркивает: то, что мы вспоминаем, во-первых, искажено ненадежной памятью; во-вторых, наше воспоминание о сновидении не только никогда не бывает полным, но и всегда неверно, всегда существует в искаженном виде. Так что, «становится *невозможным* суждение о том, каково было в действительности содержание сновидения».

Если статус пересказа, да и толкования можно подвергнуть сомнению в отношении самого сновидения, то все же у этого онейротекста есть, по крайней мере, одна свидетельствующая функция. Онейротекст — это онейродневник, в котором речь идет о событиях, встречах, разговорах, отношениях, впечатлениях, людях. Онейродневник свидетельствует о психическом пространстве сновидца, о том, какое место занимают в нем эти события, встречи, разговоры, люди.

Но сновидение — это не просто дневник, а дневник трансперсональный и трансвременной.

24/25 сентября 2002. Лондон. «Не болтай!»

За мной охотятся фашисты. При этом я только и делаю, что ухудшаю свое положение своими интервью BBC и другим враждебным режиму радиостанциям. Мне только кажется, что я предельно дипломатичен, но после каждого выступления мне передают от режима последние предупреждения. Наконец, я узнаю, что меня приговорили к незамедлительному уничтожению. Нужно бежать из Лондона, но как? Днепропетровск уже окружен. Последняя мысль меня поражает своей бестактностью прямо во сне: черт с ней, с жизнью, жаль только, не удалось умереть достойно, опубликовав книгу о сновидениях.

В сновидении проявляются мои действительные интервью на BBC, мои действительные опасения перед лекцией в Музее Фрейда в Лондоне сказать лишнего по поводу скрытого неоколониализма выставки «Русский пациент». Я боюсь проговориться. Мне нужно быть предельно дипломатичным, но при этом я не могу скрывать свою неприязнь к национальной репрезентации, в частности к выставкам подчеркнуто русского искусства, да еще и с названием «Русский пациент», подразумевающим непременное присутствие «Западного доктора». Неприязнь эта подогревается не только абсурдной с психоаналитической точки зрения, но и порочной с идеологической точки зрения идеей Гройса «Россия — подсознание Запада». Я не могу относиться к этой формуле с юмором потому, что не раз слышал, как ученые мужи принимают ее за серьезную философскую аксиому. В то же время я понимаю, что эту формулу можно рассматривать как рефлексию на тему запроса Запада: Россия *должна быть* пациентом, подсознанием, темной стороной. Ее место — другая сцена. В данном слу-

чае совершенно бессмысленно указывать на всю эту дискриминационную проблематику устроителям выставки. Они о такой подоплеке не задумываются, в первую очередь потому, что не хотят задумываться. Перед лекцией я говорил Майклу, что напоминаю себе ребенка, который запрещает себе что-то говорить только для того, чтобы именно об этом в конечном счете не забыть сказать. Я, конечно, сказал все, что хотел и «не» хотел. Сказал, впрочем, в такой форме, что Майкл с усмешкой сказал: «Ну, ты и дипломат!» Все прошло хорошо, но тревога осталась.

Эта лондонская тревога через «русского пациента» Кабакова пробуждает тревогу днепропетровскую, уже не только и не столько мою собственную, сколько мамину, связанную с фашистской оккупацией. В этом смысле мне и пришли в голову слова «трансперсональный» и «трансвременной». Никакой мистики.

Фашисты и дискурсивное сопротивление унифицированному сознательному контролю пробуждают в памяти две картины: одну я видел в музее Тейт Модерн. Там висел всем известный советский плакат времен войны «Не болтай!». Другую картину я отметил на выставке в Королевской Академии искусств: на огромном листе кислотным орнаментом было выписано *We are all immortal.* Всеобщее бессмертие напоминает о двух смертях в Древней Греции: моя геройская смерть от лап фашистов вдруг оказывается недостойной смертью, поскольку я не успел передать сообщение, т.е. не успел опубликовать наше «Толкование сновидений». Здесь добавляется тревога, связанная с тем, что мой раздел книги давным-давно закончен, я лишь изредка что-то добавляю, но опубликовать ничего не могу и не хочу, так как П.П. уже несколько лет не может собраться и дописать свою часть. Геройскую смерть греки называли Танатосом. Она-то и была, по сути дела, бессмертием, поскольку

имя сохранялось в памяти потомков. Другая смерть, связанная с образом Горгоны, предполагала забвение. Сновидение обнаруживает и эту тревогу — умереть в безвестности, среди беспамятства.

Интересно обратить внимание на адресацию в этом сновидении: я использую для передачи сообщения радио, а вот источник получения информации от фашистского режима так и остается неустановленным. Здесь имеет место прямая трансляция, без какой-либо видимой или слышимой технологической системы. Поступающая информация безлична: «мне передают от режима последние предупреждения», «меня приговорили к незамедлительному уничтожению». Так действует, согласно Лакану, Большой Другой, Закон, Порядок Дискурса.

Прямая трансляция вновь напоминает мне о Декарте, его врожденных идеях и возражении Гоббса. Томас Гоббс, доказывая невозможность прямой трансляции архетипов, приводит следующий аргумент: люди, погруженные в глубокий сон без сновидений, не мыслят. Нет мысли — значит, идеи не могут быть прирожденными.

2. Онейродневник

Данная книга — это онейродневник, дневник сновидцев. Персонажи этой книги, несмотря на их сгущенный и перемещенный характер, передают черты, оттенки, если не сказать останки, реальных людей, по крайней мере, особенности их восприятия сновидцем.

Призраки обретают, по крайней мере отчасти, плоть в толкованиях, так что можно было бы даже составить именной указатель, который на первый взгляд кажется уместным лишь в научно-философской и документально-исторической литературе. Значительная часть персонажей этого именного указателя состояла бы из геро-

ев кинофильмов, рекламных роликов, мультфильмов, видеоклипов.

Все эти персонажи, будучи вневременными призраками, свидетельствуют о времени, говорят о нем и о своем в нем месте. Они превращают «Толкование сновидений» в дневник, не в простой дневник, а в онейродневник. Сновидения носят документальный характер, несмотря на всю фантасмагорию. Чем не дневник?

28 февраля 2000. Санкт-Петербург. «Манчестер Юнайтед»

Во сне я попал в большой ангар типа увиденного накануне бомбоубежища. Отчасти он напоминал школу с актовым залом и классами. Я в одном из таких классов. Меня вызывают в актовый зал. Я прихожу туда и начинаю рассуждать о перспективах футбольного клуба «Зенит» на европейской арене, рассказываю о том, как он будет трансформирован в один из зарубежных клубов. Из темноты кто-то вставляет: «Манчестер Юнайтед». Я делаю красивый речевой разворот, выходя на разговор об этом клубе, и одновременно передаю микрофон тому, кто упомянул МЮ. Возвращаюсь в класс. За тонкой перегородкой слышу, как в соседнем классе одна девушка говорит другой: «Хочешь, я с тобой своим парнем поделюсь».

В школьный класс я попадаю в связи с тем, что вечером листал «Надзирать и наказывать» Мишеля Фуко, листал, пока на телевизионном экране не появился тренер «Манчестер Юнайтед» Алекс Фергюссон. Потом уходила Катя, и Олеся сказала ей: «Хочешь, оставайся». Сновидение это документально подтверждает в спектре нарциссизма и желания: «Хочешь, я с тобой своим парнем поделюсь».

Конечно, нельзя сказать точно, в каком году было увидено это сновидение, но, исходя из футбольных перипетий, понятно, что это вторая половина 1990-х годов. Более того, с большой долей вероятности можно сказать и о месте обитания сновидца — Санкт-Петербург. Кому еще придет в голову «рассуждать о перспективах футбольного клуба "Зенит"»?

3. Онейродокумент

Сновидение может восприниматься, с одной стороны, как некое законченное произведение, как произведение искусства. Таковым его делают не только формальные особенности репрезентации. Мы приходим к такому пониманию, исходя из того, что сновидение — нормальное (присущее всем) патологическое состояние. «Треть жизни в психозе» — так могли бы называться чьи-нибудь онейромемуары. Сновидение — место встречи пафоса с логосом. Сновидение показывает нам, что в пафосе всегда содержится логос, а в логосе — пафос.

Сновидение — не только произведение искусства, результат работы метафорических и метонимических механизмов работы бессознательного, но и документ эпохи. Так же как содержание бреда свидетельствует о той или иной эпохе, так и сновидение свидетельствует о временах, причем не только содержанием, но и изобразительными механизмами. Сновидение не только архаично, но и современно. Под таким документом никак не поставить подписи. Нарциссичность сновидения, возникающая в силу присвоения, освоения, даже усвоения всех объектов в сновидении, парадоксальным образом сочетается с всегда уже коллективными содержаниями и всегда уже коллективными механизмами работы бессознательного.

Мы вполне согласны с тем, что наши записанные здесь сновидения (вместе с толкованиями или без них) могут рассматриваться как «чистая» литература или как киносценарии. Никаких претензий на научность. Сновидение не должно прислуживать науке. Сновидение отмечено своей эстетичностью. Оно не устремляет на поиски некой «чисто научной» истины. Оно подобно роману, рассказу, сценарию. Не раз приходилось слышать вопрос: а это настоящее сновидение или придуманное? Тот, кто задает этот вопрос, чувствует некую поддельность в неизбежном пересказе, но при этом забывает о неизбежности самого пересказа. Все сновидения настолько же подлинные, насколько и придуманные. Сном придуманные, наяву пересказанные. Все же, приписывая сновидению смысл, даже предписывая его, мы не только связываем его с мимолетной субъективностью, но и подразумеваем приближение истины. Истина, как водится, оказывается достоянием вымысла, фикции, инфикции.

Вот «чистый» фрагмент киносценария, эпизод сценария сновидения:

14/15 июля 2001. Рио-де-Жанейро. «Ничего страшного».

Сон предлагает мне следующий диалог маленького мальчика (М) и двух парней (П), разворачивающийся в квартире, где родители оставили мальчика:

М: Они уехали в Сантандер.

П: А ты?

М: А меня не взяли.

П: Как же они так могли!

М: Уехали, а меня не взяли...

П: Ничего страшного.

М: Но там так красиво.

П: Ничего страшного!
М: Я так хотел в Сантандер!
П: Ничего страшного!
М: Аааа...
П: Не расстраивайся. Они туда не доехали.

Этот сценарий — смесь трогательного советского кинофильма «Сережа», где родители мальчика уезжают в Холмогоры и австрийского триллера «Забавные игры». Я — мальчик, который очень не хочет уезжать из Рио-де-Жанейро. Так когда-то, в раннем детстве, не хотел уезжать из Мурманска. А родители продолжали собираться. Испанский город Сантандер мы будем пролетать завтра, когда достигнем территории Европы, а пока он появляется как нарциссический сан-тандем, святая пара *я-и-другой*, как желание вопреки желанию: оставить меня здесь; мы вдвоем (*dois*) должны сказать мне до свидания (*adeus*).

Вот не менее страшное сновидение, в котором эдиповы отношения переносятся внутрь, в котором нет никаких объективированных преступников, маньяков, хулиганов.

23 сентября 1997. Раз Сатан. «Отношения с родителями»

Я озабоченный отправляюсь по делам. Возвращаюсь домой, беззаботно помахивая портфелем. На диване лежит папа, укрывшись бумагами, в руках у него раскрытые папки. Он вычитывал тексты и уснул. Думаю: «Молодец. Работал над заданием». Потом с испугом: «А вдруг он не уснул, а умер?» Нет, нет! Ура! Он — живой!!!

Отец просыпается, смотрит на часы и в ужасе кричит: «Ты что, с ума сошел?! Уже три часа! Через полчаса мама приезжает! Ты же должен ее встретить!» Мне хочется

оправдаться, но я лишь испытываю чувство вины. Начинаю задыхаться от кашля, от которого и просыпаюсь.

Это эдипово сновидение увидел я накануне возвращения к родителям с Синая в Назарет. Здесь впутаны все идентификации. Я и отец, я и против отца. Я боюсь его смерти, я хочу его смерти. Это напоминает мне о двойной связи (*double bind*) в эдиповых отношениях: ты должен быть как отец, но ты не смеешь быть таким, как он! Я забываю, не успеваю встретить маму, не столько не хочу, сколько боюсь, будто отец хочет, чтобы я ее встретил, но запрещает это.

4. Онейротриллер

Мы привыкли относиться к сновидению подобно сыщикам. Сновидение — своего рода детективная история, в которой нужно обнаружить желание (Фрейда) или травму (Ференци). Иногда онейрособытия строго следуют закону этого жанра.

Наша вовлеченность в сновиденческие события и наш интерес к тому, что бы они значили, превращают их в детективные истории. Кто-то скрывается, мы с кем-то встречаемся, кого-то ищем, что-то передаем.

11 мая 1999. Родос. «Передача информации»

Улицы Смоленска. Африка скрывается. Я встречаюсь с Розой, начинаю показывать ей какие-то газеты, но вдруг понимаю, что мне пора идти на встречу. Мы тайно встречаемся с Африкой в парке. Он объясняет свое исчезновение тем, что какая-то девушка натравила на него бандитов. Вчера к нему приезжали на джипе автоматчики, но ему удалось их отвести контругрозами: «Ответите аппарату президента лично!» Я должен передать две книги Ануфриеву. Кладу их в вещмешок, где уже ле-

4. Заказ № 834.

жат мои книги. Остановка. Подходит переполненный поезд. Не знаю, удастся ли мне сесть. Удается. Я без билета. Возникает страх перед появлением контролера. Неожиданно вспоминаю, что лучше выйти сейчас, у книжных магазинов на улице Большой Советской. Выхожу. Нахожу ночлежку, в которой живет и работает Ануфриев. Она находится на плавучей барже. Люди здесь в ужасном состоянии, мне хочется им помочь. Появляется Ануфриев. С нежной улыбкой, слегка печальный, одет совсем не по-нищенски. Он затягивает какую-то советскую меланхолическую песню. Сначала все только улыбаются, потом подключается маленькая девочка-нищенка, затем подхватывают все, даже я. После вдохновенного пения я ухожу на корму — там библиотека. Прошу молодого парня позвать Ануфриева (так зовут в кинофильмах главного, главу партизанского отряда). Приходит нежный Ануфриев, я вынимаю из вещмешка книги. Отдаю одну, историческую, потом перебираю другие и наконец, после небольшого испуга, что потерял, нахожу самую важную — сборник стихов какого-то поэта, пишущего о родной земле.

«Африка скрывается» означает, что он не отвечает на наши послания по электронной сети. Непонятно, получает он их или нет. С одной стороны, нам известно, что обычно он не отвечает по электропочте, но, с другой сохраняется надежда, что все же он ответит на наши призывы. Я стараюсь не нарушать коммуникацию: готов доставить книги от Африки к Ануфриеву. Появление Сергея Ануфриева и истории с книгами связано не только с Сергеем Бугаевым (Африкой), но и с тем, что Олеся вчера описывала прозу Медицинской Герменевтики одному турецкому поэту. Тот сказал, мол, по описанию это прямо-таки «Девушка пела в церковном хоре» Блока! Все эти поэты и писатели вполне соответствуют мо-

ему движению по улице Большой Советской, на которой расположены главные книжные магазины Смоленска. В юности я их регулярно обходил. Ануфриев живет на корме плавучей баржи, т.е., с одной стороны, на Днепре, который соединяет мою юность (Смоленск) с моим детством (Днепропетровск), причем именно улица Большая Советская вела вниз к Днепру, а с другой стороны, это пространство корабля, на котором мы приплыли на Родос из Порт-Саида. Смоленск, в котором прошла моя юность, советские меланхолические песни всегда представлялись мне убогими и никогда не доставляли никакой радости. Но теперь сновидение мне напевает о них как о родине. Разговоры о родной земле, доме, национальности нас сопровождают здесь постоянно. Это излюбленная тема собравшихся здесь писателей. Мы пытаемся от них уйти, скрыться, но разговоры эти настигают меня даже в сновидении.

Иногда мы — непосредственные участники онейрособытий, а иногда наблюдаем их как бы со стороны. Мы — зрители онейродетективов, триллеров, боевиков, фильмов ужасов, комедий, мелодрам, мыльных опер.

Иногда онейрореальность в точности следует жанру триллера: в нем есть сцена преступления, жертва, улики и даже сыщик. Например, в нижеследующем сновидении первая сцена — убийство, а вторая — собственно анализ сцены преступления со всеми атрибутами: приездом инспектора, изучением следов и улик, а точнее — онейроулик.

31 мая/1 июня 2000. Париж. «Сцена преступления»

Олеся была вынуждена ее убить, хотя я так и не понял, кого именно. Дело было в большом парке, точнее — на

4*

большом прямоугольном газоне, обрамленном цветами. Приезжает полиция и просит собрать пыльцу с разных цветов. Пока мы думаем, что нам делать, а нас много на этом закончившемся шумном мероприятии, пока мы раздумываем, что нам делать, появляется инспектор со словами «следов преступления в пыльце больше чем достаточно, особенно — в лилиях».

Пустые пространства, перспективы, «газоны» — Париж. Повторяющиеся структуры — аркады, антаблементы и проч. — возникают из ночного разговора с Викой, по ходу которого я почувствовал, насколько парижскими были мои ощущения от восторженного чтения в юности романов Роб-Грийе. Газон в сновидении — Тюильри, который мы пересекали с А. Ерофеевым, Ж. Кикодзе, П. Пепперштейном и Жеральдиной, направляясь на выставку в Jeu du Pomme навстречу «Колесу 2000» под «тропическим» ливнем. Это была одна из самых фантасмагорических картин: между классических статуй по «газону» парка приближались мы к гигантским пульсирующим кругам.

Какое-то время мы провели на выставке, а потом вышли с Антоном Смирнским на улицу. Сияло последождевое солнце, искрились капли воды на листьях, и мы углубились в парк. В какой-то момент мы вдруг заметили, что с разных сторон к нам приближаются жандармы с собаками. Короче говоря, «приезжает полиция» и заставляет нас ретироваться, при этом, впрочем, не «просит собрать пыльцу с разных цветов»..

Лилии на газоне мгновенно вызывают в памяти «Окончательный анализ», а преступление совершает Олеся, она же получается — Шарон Стоун. Причем *я уверен*, что преступление совершаю «на самом деле» я (нарциссизм сновидения), но оно *приписывается* Олесе. Лилии (lily), да еще и вместе с семенем пыльцы, со-

единяют мотивы сексуальности, смерти, разложения — (lysis) и психоанализа (psycho-ana-lysis). Психоанализ нарушает табу психических защит, совершает в отношении их закона преступление. Он ищет в памяти травмирующую сцену преступления. В этом сновидении важны, как мне кажется, не герои, т.е. не Олеся как подставной герой, как смещенный с меня персонаж, а первое слово — «вынуждена», которое подчеркивает навязчивость, повторяемость происходящего. Еще до разговора о Роб-Грийе мы с Викой обсуждали однообразие Парижа, навязчивость неоклассицизма и желтого цвета. Тема преступления связана и с одной из наиболее понравившихся мне картин в Лувре — маленькой работой Фра Анджелико. На ней изображена группа странников на дороге, которым по очереди сносят головы-скафандро-нимбы. И еще: часа в три ночи мы с П.П. и Викой встретили недалеко от Лувра приехавшую из Амстердама Яну с куском льда, который она прикладывала ко лбу после того, как «вошла» в стекло витрины «Мороженицы»: она не смогла преступить прозрачный экран.

Поскольку непонятно, кого убивает Олеся, то может быть — себя, т.е. здесь проявляется моя тревога, ведь сегодня она улетает в Грац, о чем мне сообщил встреченный на выставке в Jeu du Pomme Хервиг Хеллер.

Триллер всегда представляет определенную технологию убийства. Сцена преступления — свидетельство такой технологии. Этот момент связан с вопросом: почему мои сны — триллеры и боевики, а не, скажем, комедии и любовные истории? Два ответа: во-первых, в последнее время я все же чаще смотрю боевики и триллеры. Во-вторых, сновидение — машина. Машина, репрезентирующая смерть. Для Деррида, смерть всегда уже осуществляет интервенцию в производство сновидения в образе машины (*техне*), которая приращивается к душе (*Geist*).

Представление, а точнее *вос*произведение, повторение уже бывшего, т.е. пересказ, онейротекст, — это уже смерть, хотя бы в отношении «отсутствующего» всегда уже «собственно» сновидения. Перефразируя известную сентенцию, можно сказать: сновидение есть, когда нас нет, мы есть, когда сновидения нет. Фраза «я сплю» или «я вижу сновидение» в настоящем столь же абсурдна, сколь и «я мертвый». Мы пересказываем сновидение *после* сновидения. Сновидение «существует» всегда уже *post factum*, задним числом.

Едва ли мы стали бы отрицать то, что сновидение не знает смерти, поскольку оно разыгрывается исключительно в со-временности тотального настоящего, парадоксальным образом неприсутствующего настоящего, а значит, не-настоящего. Однако мы добавили бы, что сновидение не знает смерти, оно — смерть. Оно ест смерть, пережевывает ее и воспроизводит в виде фильмов ужасов, триллеров и боевиков, где мы рассыпаемся на части, боремся, умираем, убиваем и т.д. и т.п.

Один из самых ужасных снов увидел я в бывшем хирургическом отделении бывшей советской военной базы в Германии.

19 сентября 1993. Хеллерау. «Я умер»

Я умер. Совпал по контуру с умершим здесь сейчас советским солдатом и умер.

Я не проснулся, а вскочил в холодном поту. Вскочил, точнее с криком оторвался от невидимого белого контура, подпрыгнул, но долго, очень долго не мог прийти в себя, вернуться в себя, продолжая падать, и падать, и падать назад, в контур, какой рисуют следователи на месте преступления. Постепенно возвращаясь в мир живых, я понял, что во сне в какой-то момент я неверно

лег, т.е. лег совершенно так же, как лежал здесь, только выше, на операционном столе умерший солдат.

Этот кошмар связан не только с неизжитым запахом операционной, но и непосредственно с историей моего имени. У моей мамы была подруга, сына которой убили на войне, в первый же день. Так вот, этот сын являлся бедной женщине каждую ночь в кошмарах. И тогда кто-то сказал ей, что призрак его будет бродить неупокоенным до тех пор, пока какому-нибудь новорожденному не передадут его имя. Звали его Виктор. Имя перенесли на меня. Иначе говоря, меня внесли в освободившееся от тела имя. Мое собственное имя — не мое собственное, оно принадлежит тому солдату. Призрак переселили в меня. Так что я не столько «победитель», сколько «убитый советский солдат», «дом для привидения», «усмиритель призрака».

Здесь, между прочим, вот еще какой вопрос возникает: ну и что, этимология всегда ведет нас по следу истины? Отнюдь.

Виктор Виктору рознь.

5. Онейроанализ

Онейрореальность как выведенная наружу сфера желаний позволяет субъекту регрессировать по ту сторону субъекта.

Иногда сновидение метафорически воспроизводит аналитическую ситуацию. Сначала ты стесняешься своих чувств, своих желаний, приходящих в голову мыслей, тебе не хочется ими делиться, от них невозможно отделиться, не получается садиться на аналитический унитаз и гадить, как тебе кажется, на голову аналитику, выводить из себя мрак и ужас. Кажется, что уж лучше их удержать, следуя этому анальному дискурсу. Только потом ты научаешься уважать человеческие желания, прежде все-

го свои собственные, собственно человеческие, даже если и не свои собственные. Фразы типа «испражняюсь», «сажусь на унитаз», «раздеваюсь» свидетельствуют о воспроизведении на сеансе сновидения сеанса психоанализа.

5 сентября 1999. Санкт-Петербург. «Ванная комната»

Я в чистой, «буржуазной» ванной комнате, коллективной, на несколько человек, с туалетом. Сначала я стесняюсь сесть на унитаз, поскольку рядом какая-то хорошо знакомая молодая женщина. Потом я понимаю, что это — естественно и не нужно акцентировать на этом ни свое, ни чужое внимание. Сажусь на унитаз, испражняюсь. Потом раздеваюсь и становлюсь под душ. Где-то рядом женщина. Я с ней разговариваю. Ощущения скорее эротичные, чем сексуальные. Возбуждения нет.

Несколько дней назад у меня действительно возникли эротические чувства в ванной комнате, в Милане у синьора Сандретти. Эти эротические чувства переносятся на психоаналитический сеанс, для которого ванная комната — лучшее место, где можно «садиться на унитаз», «испражняться», «раздеваться», «становиться под душ», очищаться, лежать в ванной, фантазировать, регрессировать.

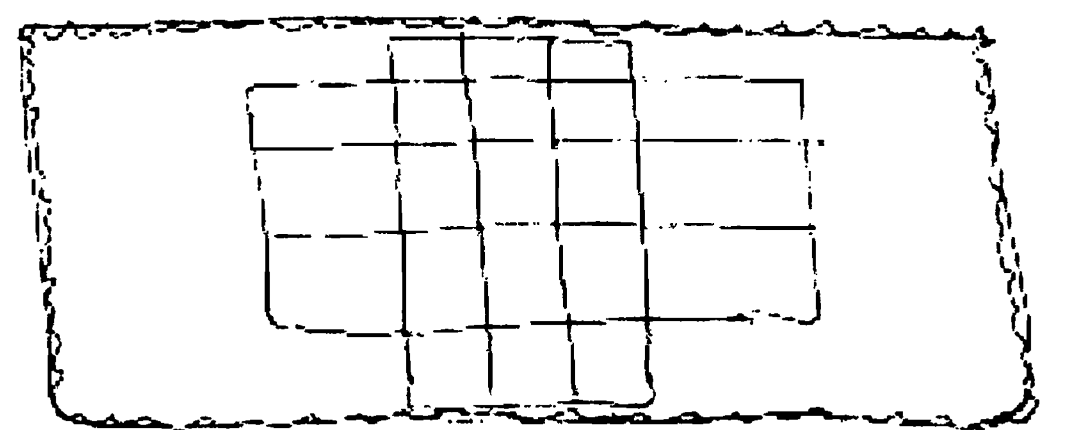
Время от времени сновидение отказывается служить анализу. Можно сказать: иногда сновидение не хочет отдаваться толкованию. Можно сказать: работа толкования порой наталкивается на непреодолимое сопротивление. Ассоциативные следы раз за разом теряются, и вообще *кажется*, сновидение ведет по ложному следу. Такое сопротивление также неотъемлемая часть аналитической работы. Это совершенно очевидно в связи с *внутренней дискоммуникацией, возника-*

ющей на уровне толкования сновидения «Дискоммуникация».

3/4 июля 2001. Рио-де-Жанейро. «Дискоммуникация»

Квартира из двух комнат. Напоминает дом бабушки с дедушкой в Днепропетровске. В одной из комнат очень высокий шкаф. По дому из комнаты в комнату ходит гоголем Валенштайн. Он теперь крутой. Пока нас не было, он пользовался нашими приборами. Я наклоняюсь и ставлю бутылку из-под пива под бабушкину кровать. Вижу, всякие провода спутанные лежат. Ой-ой-ой! — главный переходник разобран, и, похоже, его уже не собрать. Он пыльный и не хватает разъема. Тут в комнату уверенно входит какой-то мужчина, садится за стол, берет прибор и начинает его ремонтировать. Я понимаю, что это — мастер и вызвал его Валенштайн. Мастер поворачивается ко мне и говорит: «А, это вы, последний любитель пиратства!» Я недоумеваю. Он показывает на белый провод от переходника: «Проводок-то — пиратский!»

Вижу, на стене висит красивая узорная доска; она разбита на «классики»:



Кто-то что-то объясняет. Но никого нет. Он невидим и объясняет никому.

Вот что мне кажется: это сон о коммуникации, о том, что я мучаюсь от недостатка сновидений (в сновиде-

нии?!), о желании наладить контакты, найти нужные разъемы, но *раз*ъемы *раз*обраны. Не случайно появление в таком контексте соседа по *коммун*альной квартире, Валентина, которого мы зовем Валенштайн (без намеков на знаменитую песню Нико — вот как получается: сказать «без намеков» — уже намекнуть). Валенштайн — глухонемой (к счастью, не на 100%), и *коммун*икация с ним всегда была затруднительной. Я проснулся ночью сильно расстроенным — опять «не видел», т.е. не уловил, сновидения. Через пару часов я заснул и наконец увидел сон «о пыльных проводах и неработающих приборах». В этом сновидении появляется и мастер — психоаналитик, ответственный за наладку средств психической связи. В такой ситуации я сам себе мастер.

Если придираться к сновидению, то стоит указать, что «белый проводок» не должен быть пиратским. Пиратский флаг — черный, а белый — знак капитуляции. Я — пират, который сдается. Я давно не использовал этот провод — мне «давно» не снились сны. Почему же этот провод — «левый», незаконный? Почему я опять нарушаю закон, я, «последний любитель пиратства»?

Сон вызывает у меня ощущение полной нереальности происходящего. Я его не могу понять. У меня ощущение, что сон загадывает мне загадку. Мол, ты хотел сновидение? На, получи! Толку-то что! Все равно ты ничего не поймешь! И действительно, я все время «торможусь», не могу понять этот сон. Делаю шаг, и все, оказываюсь в тупике. Будто все время иду по ложному следу. Будто «проводок-то — пиратский», ложный след, будто я сел на чужой поезд мыслей. Например, «прибор» на сленге — «член», ну и что дальше? Мужчина ремонтирует член. Дальше-то что? Или «белый» по-португальски «бранку»; да, бранку — баранка — автобус. А дальше? Ну, я понимаю, что меня приводит в восторг просто чудовищная скорость, с которой несутся по ночам в Рио автобусы,

пренебрегая светофорами. Такое впечатление, что весь день в гуще машин они сдерживаются, а ночью вырываются на свободу, забывая обо всем, о правилах, самосохранении и т.д. (Когда я описываю жизнь автобуса, мне кажется, что я описываю и свое желание вырваться ночью на свободу, увидеть фантастическое сновидение, преодолеть *свое собственное* сопротивление.)

Кроме того, мне непонятна связь между первой и второй частями сновидения. Во второй части: классики — класс — школа — футбол... Или: классики — весна — ручьи, солнце, девочки скачут, подталкивая ботиночком баночку из-под крема для обуви в следующий класс... Ассоциации испытывают постоянное торможение. Все эти тупики заканчиваются последним тупиком: не видно ни того, кто объясняет, истолковывает, — ни тебе учителя, ни мастера, ни аналитика; ни тех, кому бы все это предназначалось, — ни учеников, ни студентов, ни пациентов. Самым загадочным остается вопрос: кто же все-таки кого смотрит в сновидении?

20 октября 1996. Кейсария. «Смерть пришла»

Я дома. Приходит Свидетельствующий о конце существования вселенной. Я не хочу умирать от рук этого свихнувшегося маньяка и говорю: «Нет, нет, такой сон мне не нужен, я все равно его записывать не буду!» В страхе, но пробуждаюсь.

Так я ухожу от преследования. Как в раннем детстве, смерть моя приходит как смерть всей вселенной. Когда в детстве у меня случалась очень высокая температура, я стремительно втягивался в закручивающийся по спирали бездонный мрак вселенной, захватывавший и уносивший меня с нарастающим грохотом в область окончательного коллапса. Любопытно, что в этом сно-

видении не понять, кто собственно «свихнувшийся маньяк»: Свидетельствующий или Тот, о ком он свидетельствует. Так или иначе, а мне удается перехитрить этот Призрак. Я отказываюсь записывать сон, т.е. свидетельствовать о Свидетельствующем. Я не подписываюсь под такой судьбой. Отметим и мой обман: вопреки обещанию, я все же записываю это сновидение.

Следующее сновидение свидетельствует о совершенно другом призраке, девочке-призраке, которая давно умерла, но появляется, чтобы со мной играть. Играть до тех пор, пока я не скажу, что у меня есть другая девушка. В психоаналитическом смысле можно говорить о том, что девочка — вытесненный я. Я уверен в этом в достаточной мере не только ввиду теории бисексуальности, но и в связи с желанием моей мамы: меня ждали девочкой. Я появляюсь, и вместе со мной девочка. Я понимаю это задним числом, вспоминая фотографию мамы в возрасте 17 лет, с которой меня, как я теперь понимаю, связывают идентификационные узы и узы желания. В последний раз я остро переживал себя-девочку при вхождении в переходный возраст, вначале ресексуализации. Не потому ли меня так трогают слова тринадцатилетней девчонки из кинофильма «Девственницы-самоубийцы», которая после неудачной попытки покончить с собой лежит в больнице и на слова доктора «тебе бы бегать да радоваться жизни, а не здесь лежать» говорит: «Доктор, вы никогда не были тринадцатилетней девочкой...» Постепенно, по ходу перехода, мои идентификации с мальчиками и их желаниями окончательно вытесняют во мне меня-девочку. Девочка исчезает, когда я говорю, что «у меня есть девушка», т.е. что меня выбирает гетеросексуальность. Пришла пора выбирать: я, конечно, еще «школьник», но «уже и не школьник». Ей уже 17, и я выхожу из перехода, из пассажа ресексуализации.

28 мая 1997. Санкт-Петербург. «Девочка-призрак»

Я — школьник и в то же время уже не школьник. Я подружился с одной девочкой. Ее отличает игривый, веселый и очень живой характер. Она все время придумывает какие-то игры. В какой-то момент разговор с ней становится серьезным, и она спрашивает, есть ли у меня дети. Я говорю, что у меня есть девушка, которую я люблю. Девочка исчезает. Она больше не появляется на уроках. Она оставила кому-то свой адрес. Мы отправляемся с этим кем-то ее искать. Идем по индустриальному району города в стадии раннего капитализма. Здесь только рабочие с гигантского завода. Мне не по себе. От этого мира исходит агрессия. У всех рабочих в этом расположившемся на гигантской площадке городе свои орудия, странные и опасные. Я понимаю, что между рабочими произойдет смертельная битва, и мы в их схватке тоже погибнем. Однако этого не происходит. Мой спутник узнает дорогу. Мы идем по каким-то заброшенным темным городским пространствам. Металлические отходы. Коридоры. Повороты. Долго не можем найти номер 17, где живет девочка с жуткой матерью. Наконец мой спутник спрашивает адрес. Какой-то рабочий молча указывает путь и дает понять, что там уже люди не живут. Это не место для жизни. Там царит нищета и смерть. Наконец мы находим это место, я очищаю от грязи табличку с номером 17. Чувствуется, что здесь давным-давно никто не живет. Девочка была призраком. Она мертва! В ужасе мы бежим. Бежим, бежим, и с каждой минутой ландшафт из фабричного превращается в городской. В одном из переходов сидят дамы в шляпах с перьями, как на картинах Георга Гросса, и пьют кофе. Затем мы видим то ли трамвай, то ли фуникулер, уходящий в листву кустарников вверх по крутой горе. Я пытаюсь его сфотографировать.

«Девочка исчезает»? Нет, нет, она-то как раз жива в паре я-мама/я-и-мама. Например, в следующем откровенно, даже, можно сказать, нагло эдиповом сновидении об исчезновении обоих конкурентов мужского пола в борьбе за полное обладание материнским желанием. Это сновидение навеяно, с одной стороны, тревогой (в том числе и по поводу отсутствия тревоги) в связи с болезнью моего старшего брата и переживающих тяжелую зиму родителей. С другой стороны, моим общением в последние дни с разными девушками, общением, которое вновь пробудило меланхолическое наслаждение [*joussiance*] беспредельной трансгрессии.

13/14 января 2002. Санкт-Петербург. «Мы, девочки»

Мне становится известно, что умерли мой брат и мой отец. Вызывая образ мамы, я тяжело вздыхаю и говорю: «Ну, что ж, остались только мы, девочки».

Анализу бисексуальности посвящено и совершенно другое сновидение, «О двойной позиции». В первой части этого сновидения бисексуальность возникает на уровне проблематики учитель/ученик, за которой скрывается пара активный/пассивный, а именно на этой паре в психоанализе конституируется оппозиция мужское/женское.

12 мая 1999. Родос. «О двойной позиции»

Я принимаю ответственность за какого-то преподавателя, который не выполняет своих обязанностей. Я вынужден взяться за дело. Урок. Тишина. Все что-то пишут. Я — тоже. Потом я отправляюсь на какое-то меропри-

тие, проводимое Володей Медведевым. Володя вдруг начинает показывать копии фигурок из коллекции Фрейда. Фигурки выполнены на манер «современного восточноевропейского фольклора». Я и не знал, что они есть в институте. Володя передает мне слово. Сказав слово, я оказываюсь в каком-то транспортном средстве. Верхняя половина моего тела обнажена. Сзади ко мне прижимается гибрид Юры Д., с которым я учился в институте, и моего студента Толика С. Спереди ко мне прижимается гибрид Тамары П., с которой я учился в школе и которая пыталась меня «совратить» в третьем классе, и Вероники К., моей студентки.

6. Онейротерапия

Онейротерапия отнюдь не является изобретением Фрейда. Традиции снотолкования в терапевтических целях известны и в Древнем Египте, и в Древней Греции. Понятно, что традиции эти радикальным образом отличаются.

Представление об онейротерапии связано с греческим богом врачевания Асклепием, научившимся искусству исцеления у кентавра Хирона. В какой-то момент Асклепий «далеко зашел» — с помощью крови смертоносной Медузы Горгоны начал оживлять умерших, за что и был повержен молнией Зевса. Прогневал Асклепий главу олимпийской семьи богов своей «гомеопатией», тем, что повернул Горгону против смерти. Горгона — смерть, не оставляющая, в отличие от Танатоса, следа в памяти, — своей кровью может вернуть мертвецов к жизни. Кто не сохранился в памяти как мертвый, как бессмертный, тот может вернуться. Безымянные возвращаются. Один из господствующих в конце XX века фантазмов — фантазм оживших мертвецов — предписан онейротерапевтом Асклепием.

В Древней Греции традиция онейротерапии связана с храмами-асклепийонами. Когда-то в эти храмы приходил страждущий, и служитель культа, Асклепиад, говорил: «Ложись здесь, на шкурах, спи, а утром расскажешь свой сон. Я его истолкую и предпишу тебе лечение». Конечно же, я знал об этом, когда проплывал остров Кос, где погружался когда-то в сновидения Асклепий, знал об этом, когда в ожидании открытия Музея Акрополя лежал в тени у Парфенона, как раз над одним из бывших храмов Асклепия.

17 мая 1999. Афины. «Протологос»

Мимо нарастает гул Вавилонской башни, все языки мира. Я иду за Протологосом, котом, который ведет куда-то по мощеной дороге. Просыпаюсь от гула гомо сапиенсов.

Кот Протологос — «реальный» кот. Вчера мы облюбовали для ужина ресторан «Платон». Большинство греческих ресторанов «контролируется» несколькими котами. Один из таких местных ел с нами сувлаки. Коты в таких городах, как Рим или Афины, вполне могут служить гидами. Мы зачастую ходим без карты, просто плутаем по городу. Один из способов такого блуждания — следовать за котами. В Риме коты почитаются как древние римляне. Если хочешь заглянуть в глубины Античности, посмотри в глаза коту, — так говорят. Вчера кот вывел нас в Афинах на рынок. Имя кота из ресторана «Платон» Протологос связано с иррационализацией самого сновидения. «Довербальный» кот появляется как аллегория сновидения. Вспоминаю я, впрочем, и кота Сергея Бугаева по имени Протон. Кстати, другое сновидение «посвящено» его же кошке по имени Мелисса.

2 мая 1999. Родос. «Мелисса»

Мне дают кашу с мелко наструганными овощами. Ануфриев, улыбаясь, говорит: «Ой, снесет тебе эта каша полголовы». Я приступаю к подготовке венецианского каталога. Говорю Африке: «Необходимо включить в каталог портрет Мелиссы». — «Ясное дело. Включим!» — соглашается Сергей.

Гиппократ использовал сновидения для диагностики. Во II веке нашей эры знаменитый снотолкователь Артемидор, автор пятитомного труда «Онейрокритика», собравший 3 тысячи сновидений, писал, что для анализа сновидения необходимо знать имя сновидца, его положение в обществе, его характер. Сновидение уже тогда, как впоследствии для Фрейда, было делом индивидуальным.

У Фрейда наиболее ярко традиция терапевтического снотолкования проявилась в истории болезни девушки, которой он дал имя Дора. Фрейд анализирует происходящие у нее в душе процессы, пользуясь двумя увиденными ею сновидениями. Кстати, «литературный» анализ истории болезни Норберта Ганольда из «Градивы» Йенсена также вращается вокруг двух сновидений.

Вот сновидение с неприкрытым указанием на психоаналитическую терапию:

3 мая 1999. Родос. «Пары»

Ночь. У Петра Приамурского случился на Родосе приступ ярости. Он кого-то замочил и теперь носится по широкой открытой площади, выкрикивая время от времени нечленораздельные фразы. Редкие люди бросаются от него прочь в темноту. Кто-то подбегает ко мне и говорит: «Только ты можешь его утихомирить». Петя из-

под желтого фонаря кричит мне: «Иди сюда, в натуре, я и тебя попишу!» Он начинает охоту за мной, а я не могу понять, всерьез он или дурачится. Пытаюсь его усмирить, заговорить. Мне нельзя терять реноме врача. Похоже, мне удается его увещевать. Тем временем Олеся расспрашивает невысокого роста темноволосую молодую девушку на таможне, не унижал ли ее этот тип во время сексуальных отношений. Девушка говорит, мол, нет. Пулково. Девушка спрашивает, можно ли провозить на родину деньги. Задаю вопрос: «Сколько?» Она: «50 долларов». Отвечаю: «До 500 можно». Тут появляются какие-то люди. Они — с ней. С ней же и ребенок. Начинающиеся с ней теплые отношения прерываются. Появляется Олеся и продолжает свой допрос. Оказывается, девушка записывала коитус на видеокамеру, которая висела на шкафу подобно изогнутой лампе. Однако девушка сорвала задание: теперь не доказать, что во время сексуальных отношений ее унижали, поскольку что-то случилось с камерой, в результате чего половой акт не был записан до конца. Зато девушка полезна как врач. Она помогает простывшей Олесе. Олеся тут же выздоравливает. Ей осталось только выписаться из центрального здания Пулково-2. Стою на остановке. Подходит наш автобус № 332. Все садятся, в том числе и девушка со своими спутниками. Все уехали. Олеси нет. Иду наверх искать. Куда же она запропастилась?! Там, где была Олеся, на втором этаже, там теперь Володя Медведев читает лекцию семиклассникам поселка Богородицкое. Ученица Лариса, двоечница с постоянной улыбкой, шепчет мне в щель между дверью и косяком: «Олеся ушла, вы разминулись».

Интересно, что и в этом сновидении терапия и учебный процесс неотделимы. Пара доктор/пациент гомологична паре учитель/ученик. Здесь добавляются и еще

две гомологичные пары — следователь/потерпевший, таможенник/авиапассажир: пока я «заговариваю» Петю, Олеся «допрашивает» темноволосую девушку. Причем девушка в ответ лечит Олесю.

Сновидение вместе с его толкованием помогает скольжению по каналам психического, способствует пониманию активных идентификационных очагов субъекта — от врача и учителя до таможенника и пассажира. Можно сказать, снотерапия и телетерапия проводят прогулку по бессознательным очагам идентификации.

Онейротерапия — это своего рода самоанализ. Проверка того, что же в нас такое происходит. Здесь уместно будет сказать об одном из парадоксов психоанализа — о возможности и невозможности самоанализа, о его невозможности и неизбежности. Если невозможен «чистый» самоанализ, то невозможен и анализ без самоанализа. Психоанализ — это самоанализ при другом, при психоаналитике, этом призрачном Протее.

16 октября 1999. Стокгольм. «Сновидение о призраках»

Куда бы я ни шел, везде появляются призраки. Я понимаю во сне, что видимое — реально, но призрачно. Наконец я прихожу домой, и там тотчас появляются призраки. Призраки — дети, в основном дети и трупы, по крайней мере один труп, как в кино, как в кино-морге: он накрыт простыней, поэтому я его не сразу заметил. То, что он не пахнет, не позволяет мне предъявить претензии по поводу реальности, материальности трупа. Я опять дома. Как только в комнате появляются «материальные» люди, призраки исчезают. Приходит Андрей П. с Лизой К., что-то говорят про один план. Я им в ответ — про призраков. Потом приходит кто-то еще, спрашива-

ет, где найти телевизионную мастерскую. Отвечаю: «Мастерская — напротив, на улице Гаванской». Как только этот человек уходит, появляются призрачные дети.

Все это сновидение достаточно недвусмысленно связано с самоанализом — с призраками детства, пробужденными анализом, с детьми—призраками прошлого. Перед отъездом на лекциях я говорил об одном из парадоксов психоанализа: невозможности и неизбежности самоанализа. Самоанализ — неотъемлемая часть психоанализа, вопреки его невозможности. Он всегда сопутствует анализу с *другим*, *мертвецом*, *призраком*, и он непременно и предельно интенсивно вовлечен в процесс переработки [*Durcharbeitung*], т.е. в установление связи между временами, в исторической реорганизации субъективности.

«Куда бы я ни шел, везде появляются призраки» — слова эти вообще могут служить эпиграфом к вопросу о том, что у сновидения (психического) нет территории, о том, что сновидение снято с места. Куда бы я ни приехал, где бы я ни находился, в отеле «Дипломат» в Стокгольме, в доме господ Дуру в Стамбуле или «у себя» в Петербурге, сновидение перемещает меня, т.е. переносит в другие места. Оно само по себе призрачно и пробуждает призраков прошлого. Призрачные дети — не только аллегория психоанализа (Деррида называет психоанализ и кино науками о призраках) и жизни взрослого, всегда несущего с собой призраков прошлого, в соответствие с представлениями Фрейда, но еще и «иллюстрация» одного из любимых романов юности — «Тихие дети» Ф. Сологуба. Главные герои его — призрачные, мертвые дети.

То ли призрак, то ли труп, накрытый простыней, напоминает и о картинке на авантитуле Кабинета «А». Свою книгу «Кабинет Некрореализма», посвященную

представлению непредставимого — смерти, я увидел вчера на витрине книжного магазина Музея современного искусства в Стокгольме. Отсутствие запаха у трупа усиливает галлюцинаторный эффект визуального в сновидении, эффект представленного. Стоит обратить внимание на указание на *отсутствие* запаха: «он не пахнет». Причем *не* пахнет *не*живой. Является ли все это результатом символизации, вербализации сновидения, его вторичной обработки? Возможно.

Кстати, галлюцинаторная призрачность дает ответ на вопрос о топологии сновидения, дает ответ на вопрос «где видится сновидение?». Сновидение разворачивается в зоне восприятия.

Фраза «как только появляются “материальные” люди, призраки исчезают» напоминает мне сцену из любимейшего в детстве кинофильма «Фантомас против Скотленд-Ярда»: «В моей комнате повешенный!!!» — кричит комиссар Жюв, но повешенный исчезает, как только появляются «материальные» герои. Не стоит забывать и о том, что сам Фантомас — фантом, призрак.

Вопрос «где найти телевизионную мастерскую?», как мне кажется, продолжает развивать проблематику психоанализа, самоанализа в связи с необходимостью проработки «теле», расстояния — нужно починить экраны, наладить изображение, сделать будущее собственного детства отчетливым. Хороший экран, интерфейс — улучшение возможностей интроспекции, восполнения амнезии.

Возвращение к призракам детства запущено, по-видимому, серией фотографий Бориса Михайлова «Если бы я был немцем» на выставке «After the Wall», где в ироничной форме представлены сексуальные картинки, которые в разговоре с Борисом тотчас навели меня на мысль о соединении на заре полового созревания бесконечных кинофильмов о войне с назревающей либидо-бурей в

некий садомазохистский фантазм, в котором я неизбежно претерпел идентификацию с агрессорами, фашистами, у которых открыт доступ к телам молодых гвардеек.

Призраки, ремонт телевизоров, осмысление прошлого — все это признаки самоанализа. Одним из самых терапевтичных снов мне представляется «Спасение орангутанга».

7 сентября 1997. Санкт-Петербург. «Спасение орангутанга»

Вечеринка во французском коллеже на площадке, напоминающей футбольное поле в школе, в которой я учился в Смоленске. Я иду с Ариель и Изабель. Им нужно что-то взять дома, а затем вернуться на место веселья. Мы подходим к подъезду. Это подъезд дома, в котором прошло мое детство, на улице Запольной [за полем]. Чувство любопытства смешивается с неприязнью. Девушки скрываются за одной из дверей. Я что-то читаю в районе почтовых ящиков [они мне снились в течение многих лет], затем ниже, у входа в подвал вижу большой открытый холодильник для мороженого. Над ним надпись: «Бери мороженое и не забудь положить в коробочку деньги». Думаю, вряд ли кто-то положит деньги, наверняка мороженое берут просто так. Впрочем, я не хочу. Особенно когда вижу цену. Что-то вроде 1127 рублей порция [27 — номер школы, а также номер дома и квартиры на улице Опочинина в Петербурге]. Поднимаю глаза на дверь квартиры на первом этаже. № 2. Здесь живет мальчик по прозвищу «Сырок». Выхожу во двор. Это опять скорее район футбольного поля за школой. Сажусь на скамейку и жду, когда выйдут Ариель и Изабель. Их все нет и нет. Выходит уборщица. Ворчит, мол, всюду жуткая грязь, обрывки маскарадных костюмов. Я ее поддерживаю, мол, да, развели тут. Вспоминаю,

что Ариель и Изабель говорили, как меня хвалил кто-то из французских философов, кажется Стиглер. Гуляю, пытаюсь при этом не упускать из виду дверь подъезда. Понимаю, что слишком уж много прошло времени. Спрашиваю уборщицу, не проходили ли две девушки. «Да, — говорит, — ушли». Иду в другую сторону, в темные помещения, типа школьного подвала. В дальней темной комнате, типа раздевалки перед школьным спортзалом висит на ремнях орангутанг. Чувствую, что он мне самый родной и близкий. Заговариваю с ним, но вытащить из ремней не могу. Он объясняет, что давно уже так живет в подвешенном состоянии. Объясняет, что висит мучений своих и забавы других ради. Заходят мальчики. Два маленьких, один большой, толстый, даже не мальчик, а мужичина. Они злобно хихикают, поглядывая на орангутанга. Толстяк берет огромный нож и точило. Точит нож: собирается «пощекотать» орангутанга перед тем, как выйти. Ритуал у них такой. Мне становится все страшнее и страшнее. В отчаянии я бросаюсь на этого типа, сбиваю его с ног, выхватываю нож и освобождаю орангутанга, перерезав лямки, на которых он подвешен.

Орангутанг — это в контексте спортзала, конечно, я сам. Об этом свидетельствует то, что к карнавалу (онейроулики: «обрывки маскарадных костюмов») в первом классе мама по моей просьбе сшила меховой коричневый костюм обезьяны, к которому я был фанатично привязан. Этот костюм стал моей второй кожей, мягкой, пушистой, нечеловеческой. Лазанье по канату, помимо футбола на поле, было единственным видом «физкультуры», в котором я преуспевал. Я забирался под потолок и взирал на всех *сверху*, из недосягаемости, из зоны безопасности. Весь день после этого сновидения я пребывал в радостном настроении — освободил-таки себя-орангутанга. Онейротерапия в действии!

7. Говорит Бессознательное

Онейротерапия основана на представлении о говорящем бессознательном. Одна из самых показательных в этом отношении историй — это история Человека-Крысы, одного из знаменитых пациентов Фрейда. Когда будущему Крысе было 6 лет, он страдал от непроизвольных эрекций, и его преследовала мысль о том, что родители все знают. Причем узнали они об этих эрекциях от него самого. Он сам им все рассказал, только не помнит, как и когда это случилось. Самое удивительное в этой истории — то, как он себе истолковывал, откуда им известны его мысли: «Я объяснял это себе тем, что высказал их вслух, но сам того не услышал [*daß ich sie ausgesprochen, ohne es aber zu hören*]». Фрейд не случайно выделяет это место: бессознательное говорит! Говорит мысли, которые остаются для говорящего неслышимыми, неузнанными, незамеченными. Мы становимся свидетелями расщепления самоприсутствия: говорящий не слышит своего голоса, не слышит себя. Бессознательное — дискурс другого! Интересно, что Лакан в этом случае ставит акцент еще на одном расщеплении — на расщеплении желания: человек (в первую очередь с навязчивыми состояниями) желает не встретиться со своим собственным желанием.

8. Смотрит Сновидение

Мы — субъекты сновидения. Это проявляется, в частности, в записи с использованием безличных предложений. Впрочем, даже «главная» формула «Толкования сновидений» — сновидение представляет в исполненной форме желание — и то появляется в пассивной форме: «Нам открылась тайна сновидения», — пишет Фрейд.

Лакан показал, что взгляд сновидца оказывается, можно сказать, по ту его сторону. Взгляд спящего Сергея

Панкеева — это взгляд волков, смотрящих на него через распахнувшееся окно, сквозь всевидящее око. Взгляд принадлежит сновидению, а мы — очевидцы этого взгляда.

Сновидение смотрит нас.

9. Вторичная переработка

Сновидение издевается: нет, нет, не нужно просыпаться, не нужно меня записывать, ведь я — совсем неважное. Интересно, какая инстанция ответственна за такого рода высказывание? По своей форме эта мысль носит вполне рациональный характер. Удивительно лишь то, что рационализация стоит на защите бессознательных мыслей сновидения. Более того, высказывание принадлежит сновидению, ведется от его лица — от первого лица. Кто же я??? Кто тогда я как сновидец, если *я* принадлежит сновидению. Оно — первое лицо. Бессознательное использует его как маску? А меня нет? *Я* рассеивается, сдает полномочия своим «заместителям», имитирующим меня.

Рационализация, связность высказывания указывает на то, что в данном случае имеет место вторичная переработка [*sekundäre Bearbeitung*]. Вторичная переработка заключается в том, что одни психические структуры связывают общим сценарием искаженные фрагменты сновидения. Она вторична в отношении первичных механизмов работы сновидения — сгущения и смещения. Построение этого сценария связано с введением в сновидение бодрственной логики, нацеленной на понимание. Парадокс заключается в том, что вторичная переработка неотличима, как пишет Фрейд, от бодрственных мыслей, но служит она для обмана этих самых бодрственных мыслей. Вторичная переработка имитирует деятельность сознания, чтобы ввести его в

заблуждение. Благодаря вторичной переработке элементы сновидения, кажется, имеют смысл, но смысл этот — иллюзия, скрывающая «настоящий смысл» сновидения.

Вторичная переработка, можно сказать, — толкование, предлагаемое сновидением сновидцу, чтобы сбить его с толку. Бессознательное подражает сознанию. Мимикрия должна устранить тревогу. Можно сказать, вторичная переработка вводит в сновидение понимающего субъекта. Теперь один видит сон, другой его понимает. Типичный пример вторичной переработки для Фрейда — это фраза, звучащая во сне: «Спи спокойно, это всего лишь сон». Теперь сон поступает еще хитрее. Он говорит мне порой: «Спи спокойно, это всего лишь как в кино». Иначе говоря: «Вот ты выключишь меня, и тогда проснешься, а пока — не стоит, оставь репрезентативную машину в покое и спи».

Другим примером вторичной переработки может служить попытка ответа на вопрос, поставленный накануне на лекции, вопрос о (невозможности) репрезентации отрицания в сновидении.

13/14 ноября 2000. Киев. «Негация: телефон и мама»

Мы с доктором Щегловым обследуем стену какого-то дома. На стене виден блеклый прямоугольный след висевшего здесь когда-то телефонного аппарата. Мы идем вдоль дома. Я слышу, как меня зовет мама. Я поворачиваю голову вверх. Она стоит в окне четвертого этажа с большой и отчетливо видимой издали пробиркой в руке. Я говорю Льву, мол, сейчас мама скажет, что уже удалось напасть на след, и эксперты сделают свое дело. Так и происходит, только вот в этот момент она начинает медленно падать. Мама, а точнее, манекен мамы на

лету бьется о торчащие из стены металлические перекрытия. Этот момент вызывает прямо во сне воспоминание о начале кинофильма «Магнолия». В этот момент я просыпаюсь в отличном настроении от телефонного звонка Светланы Уваровой.

На лекции накануне я рассказывал о положении «бессознательное не знает “нет”», т.е. не имеет средств для выражения отсутствия. В этом сновидении появляется след, который выступает как в качестве присутствия, присутствия «следа висевшего здесь когда-то телефонного аппарата», так и в качестве отсутствия «собственно» телефонного аппарата.

История с телефонным аппаратом на стене — позавчерашний вечер. У меня сломался ключ от двери, мне нужно было позвонить Светлане, и первым делом я обследовал телефонный аппарат на стене дома. Аппарат-то был, но стена не освещалась, и я принялся его ощупывать, чтобы понять, нужны ли монеты или карточка. Как я ни пытался найти щель, так мне это и не удалось. У меня тотчас всплыло перед глазами счастливое лицо Хоттабыча: «Ни единой щелочки, все из цельного куска мрамора». Телефонный аппарат был, но связи не было, так что я отправился на расположенную рядом заправочную станцию, откуда и позвонил.

То, что мы ищем телефон со Щегловым, не вызывает удивления, поскольку мы вместе прилетели в Киев, вместе живем и вчера провели весь вечер вместе в сауне.

След от телефона — указывающий на исчезновение след — выполняет в сновидении коммуникативную (телефонную) функцию. Он соединяет первую часть сновидения со второй. Он как бы вызванивает в сновидении маму, которой я хотел написать накануне письмо, но не успел и, как чаще всего это бывает, решил просто позвонить по телефону.

Раздваивающаяся симметрично на два «заикающихся» слога ма-ма отсылает к ма-некену. После пробуждения к прямой аллюзии «*Ма*гнолии» добавляются еще две линии. Во-первых, истории Юфита с выбрасыванием из окон манекена по имени Зураб. Это действие приводило в ужас прохожих и забавляло некрокомпанию. Во-вторых, манекен — аудиоперсонаж песни *Kraftwerk*, которую я вчера напевал.

Во время падения манекена я слышал крик вороны «кар-кар-кар» (возможно, за окном), и уже прямо во сне перевел эту анаграмму в «рак-рак-рак». В сауне мы ели с Владимиром Николаевичем и Львом Моисеевичем раков. Последний не только говорил о том, что это его любимый продукт, но и рассказывал историю о Жириновском в клубе «Хали-Гали», где тот кормил девушку, стоявшую «раком».

Падение мамы может быть истолковано совершенно по-разному. Во-первых, сновидение «само» пытается навязать мне интерпретацию в классическом духе прямо по ходу: падение как страх морального падения. Во-вторых, я смутно вспоминаю, как в детстве испугался, увидев с улицы маму, моющую окна. В-третьих, через несколько часов я сажусь в самолет и отправляюсь домой. Отлет совершенно не пугает меня в бодрствующей реальности, но наверняка присутствует бессознательная тревога. Причем она связана с маминой тревогой. Мама всегда ужасно волнуется перед дорогой. Ее падение в сновидении с этой точки зрения можно рассматривать как предотвращение моего падения в, так сказать, материальной реальности. Таким образом, здесь выстраивается целый ряд смещений/замещений: мое падение — мамино падение — падение манекена.

Возможен здесь и глубинный страх смерти, мой существующий с раннего детства страх за жизнь мамы, точнее страх маминой смерти. Еще в детстве я думал, что не переживу этого момента, что хотел бы умереть

до мамы. Так вот, на этот страх, как мне думается, указывает содержимое пробирки — проба грунта: *Asche zu Arche*, как поют *Rammstein*.

Пробирка — прозрачный намек на анализы, анализ, психоанализ.

Ну, вот, и это сновидение говорило, уговаривало, мол, «не нужно меня записывать, ведь я — совсем не важное»! Вторичная переработка расщепляет сновидца, точнее демонстрирует дифференцированность психики, ее расщепленность. Вопрос, *кто* же именно говорит «я — совсем не важное», проясняется тем, что рационализация или построение сверхлогичных систем присуще параноидному бреду. Бред оказывается логичнее самой логики. Логика бреда — паралогика. Приходится подчиняться Голосу Сновидения.

Высказывание сновидения «я — совсем не важное» показывает проективный характер мышления. Показывает, что не мы мыслим мысль, но что мысль мыслит нас. Голос Сновидения показывает бессознательные основания мышления. Высказывание это принадлежит не бодрственному, сознательному «я», но тем *я*-структурам, которые в нем всегда содержатся.

Эти слова «я — совсем не важное» — острота сновидения. Слова эти показывают нам близость вторичной переработки и остроумия. И в одном и в другом случае мы имеем дело с проколом защиты, с имитацией логики бодрственного сознания, с парадоксом.

Такое высказывание появляется на грани пробуждения и производит эффект сновидения наяву [*Tagestraum*]. Бывает и такое, что сновидение представляется совершенно реалистическим, сплошной вторичной обработкой. В этом случае самое связное, самое прозрачное сновидение, по идее, должно быть самым обманчивым.

3/4 июня 2001. Питтсбург. «Реалистическое»

Я в каком-то клубе, наверху, типа на помосте, разложил бумаги, множество мелких бумажек, еще каких-то вещей. Лежу, пишу. Вокруг полно людей. Девочки, мальчики. Я жду Олега Назарова. Он поехал за марками-контрамарками. Наконец он возвращается. Точнее, о его возвращении сообщает Катя Синцова. Олег дает мне тоненькие бумажечки. Я отдаю одну «лишнюю» Гаррису, а для Кати уже не остается. Какой-то молодой человек объясняет мне, что репетировать мы сможем начать только вечером, в 8 часов. Я иду к телефону, пытаюсь позвонить Валере Дудкину, но телефон не работает. Мне говорят, что сейчас, пока идет спектакль или что-то типа того, телефон отключен, и позвонить можно снизу. Я иду к своим бумагам. Вижу, на моем месте какие-то девчонки уже разбирают бумаги. Я забираюсь на помост, собираю бумаги, отправляюсь по лестнице вниз. В какой-то момент оказываюсь между пролетами. Ступенек нет, зато есть лаз. В общем, я как-то оказываюсь внизу, потом на улице. Тут понимаю, что я босиком на грязной земле. У меня нет тапок. Олеся ловит туристический автобус, и мы уезжаем. Куда-то приезжаем. Я понимаю, что мы вернулись на то же место, туда же. Уже 8 часов, а я так и не обнаружил Валеру. Но, впрочем, непонятно, когда начинается выступление.

Сновидение начинается с перемещения «наверху» какого-то клуба, что соответствует вчерашнему просмотру пространства нашего будущего выступления. Нам показали два возможных места, верхнее и нижнее, в здании бывшей Питтсбургской фондовой биржи, которое теперь превращено в ночной клуб. В конце концов нижнее отдали Стеларку, где он начал строить себе «помост», а верхнее — нам.

Появление Олега Назарова как раз таки и связано с клубом, что явилось вчера для нас полной неожиданностью. Мы думали о каком-то академическом пространстве, типа университетской аудитории, и от неожиданности немного опешили. Название клуба Олега Назарова «Мама» напоминает мне о мамином дне рождения через два дня и о том, что мне нужно ей позвонить.

«Бумаги», «бумажки», «марки», «контрамарки» — содержимое моей сумки, заполненной текстами, адресами, счетами, чеками, билетами, визитками, слайдами с изображением космических марок. Аллисон, кстати, вчера показала свою коллекцию советских космических марок. Кроме того, марки также содержат указание на ночной клуб. Марки — наркотики. Вчера в клубе я обратил внимание на надпись: кто употребляет наркотики, тот — дурак (maron): *мар*ки — *mar*on. Помню, у моего одноклассника по фамилии Марков прозвище было Дурак. Ему я иногда показывал свою коллекцию марок.

«Бумаги», «бумажки» интересовали меня с детства. Мама вспоминает, что я возмущался в детстве, когда кто-то трогал мои «документы». Вчера в Музее Энди Уорхола мне напомнили об этом его «Капсулы времени» — коробки, забитые всяким «хламом». В сновидении, впрочем, не я занимаюсь бумажками, а «мои бумаги разбирают девчонки». Мне кажется, что это связано с подведением итогов десятидневного пребывания дома перед отъездом. Я говорил Гаррису, что за все эти дни после возвращения из Турции и перед отъездом в Америку я не прочитал ни одной книги, даже ни одной статьи, ничего не написал, не дотронулся ни до текста о Фрейде и Деррида, ни до перевода Жижека, не посмотрел ни одного фильма. Объяснялось все тем, что я сам себе не принадлежал в эти дни, что меня разбирали: я был занят исключительно только дипломами и рефератами студентов (большинство из которых — девушки), отвечал на звонки и

электронные письма. «Мои бумаги разбирают девчонки» — «меня разбирают девчонки».

То, что я даю марку Гаррису, а не Кате, означает, что Гаррису, а не, как это бывало раньше, Кате, досталось сидеть с котом Васей, пока мы в отъезде. После выдачи марки/Васи (Вася — марка, наркотик, тот, от кого существует сильная зависимость) Гаррису, мы можем отправиться работать, репетировать. Но тут возникают проблемы: «Репетировать мы сможем начать только вечером, в 8 часов. Я иду к телефону, пытаюсь позвонить Валере Дудкину». Я многократно пытался дозвониться до этого нашего товарища, с которым мы делали предыдущие наши перформативные аудиовидеолекции, но, увы, тщетно. Не обнаружив Валерия Д., мы предложили сотрудничество Валерию А. Во сне мне по-прежнему хочется дозвониться до Валерия Д. и заменить им Валерия А. Удивительно, но бессознательное уже «знает» то, в чем мне предстоит убедиться только в ближайшие дни: «Уже 8 часов, а я так и не обнаружил Валеру» будет самой типичной ситуацией. Единственное место, где его можно будет найти, — магазины. Наши американские ассистенты дадут ему прозвище Shopper. Во сне начинает сбываться то, о чем нас предупреждали, но что я вытеснил наяву: Валерий А., в отличие от Валерия Д., отрешен от мира совместного творчества зеркальной улыбкой.

Реалистично и то, что неизвестно, когда наше выступление, и то, что Олеся ловит автобусы, и то, что я без нужной обуви. Вчера мы отправились в парк смотреть скульптуры Магдалены Абаканович. Прошел довольно сильный дождь, и мне совсем не хотелось пробираться по топкому после дождя полю к скульптурам. Впрочем, по дороге возникла и еще одна причина. Перед входом в парк со скульптурами стоял стенд с текстом, в котором объяснялось, насколько произведения Абаканович интерактивны, насколько важно с ними взаимодейство-

вать... а под каждой скульптурой была подпись *don't touch it*, а то испортишь бронзу жирными пальцами. Это расщепление концептуального и репрезентативного плана удивило меня и у Стеларка, озабоченного строительством помоста, также фигурирующего в этом сновидении. Предельно технологизированное, компьютеризованное представление должно было развернуться на традиционных театральных подмостках.

Откровенной вторичной переработкой, можно даже сказать исключительно вторичной переработкой мне представляется сновидение, которое даже и сновидением называть не хочется, видением тем более не назовешь, но, как его еще определить, я просто не знаю...

22 сентября 1997. Высокогорное плато Синай. «Моисей».

После пробуждения в моей памяти нет ни одной визуальной детали. Только звенящий голос в ушах: «Закон» и «Нарушение закона».

5. Заказ № 834.

4
ЭКРАНЫ И СНОВИДЕНИЯ

1. Индустриализация экранами сновидений

Мы в окружении экранов. На нас смотрят голубые экраны телевизоров, плоские экраны компьютерных мониторов, широкоформатные экраны кинотеатров, маршрутные экраны самолетов, гигантские экраны стадионов, рекламные экраны улиц и площадей... Мы за экранами лобовых стекол автомобилей и иллюминаторов самолетов, за экранирующими окнами автобусов и поездов... Мало всех этих технических экранов, засыпая, перед нами вновь оказывается экран — экран сновидений. Впрочем, и этот экран с полным правом может быть назван технологическим.

Экран сновидений, подобно киноэкрану, служит фоном, на котором мы наблюдаем разворачивающиеся события. Для одних теоретиков прообразом экрана сновидений выступает материнская грудь, которую созерцает насыщающийся малыш (Бертрам Левин). Для других — лицо матери, которую он видит, припадая к груди (Рене Спитц). Так или иначе, а считается, что сновидение *проецируется* на молочно-белый экран. Самое простое сновидение — отсутствие видения: только сон, только экран.

Впрочем, экран — не только отсутствие видения, не только видение экрана, но и признак закрытой информации. За экраном — ничего. Сам экран — ничего, слепое пятно, размытый взгляд.

10/11 мая 2002. Олюдениз. «Пустой экран — информация закрыта»

Я вижу разные фрагменты образов, какие-то обрывки сцен, и прямо во сне выношу приговор: «Все это, конечно, интересно, но меня волнует технология, а не история». Тут картина стремительно сворачивается, будто прозрачная рука скручивает сверху вниз экран, снимая вместе с ним изображение, под которым оказывается ослепительный экран света. На нем я получаю сообщение: «Технические вопросы репрезентации. Информация закрыта».

Во времена господства онейрореальности экран сновидений воспроизводится любым экраном, будь то экран компьютера или телеэкран. Можно предположить, исходя из этого, что ситуация «я перед экраном» носит онейрогенный характер. Экран всегда уже связан со своим прототипом, галлюцинаторным экраном сновидений. На этой гомологии основана работа проекционного экрана в Музее сновидений Фрейда. Экран этот — вынесенный вовне, спроецированный интерфейс психической реальности. Он не терпит пустоты, как не терпит ее сама психическая реальность.

Когда по тем или иным причинам экран остается безобразным. Он превращается в экран фрустрации, экран отказа и депрессии, на котором не отражается никакого желания. Перенос экрана сновидений во внешнюю реальность влечет за собой онейризацию среды обитания человека. Так, экран сновидений оказывается

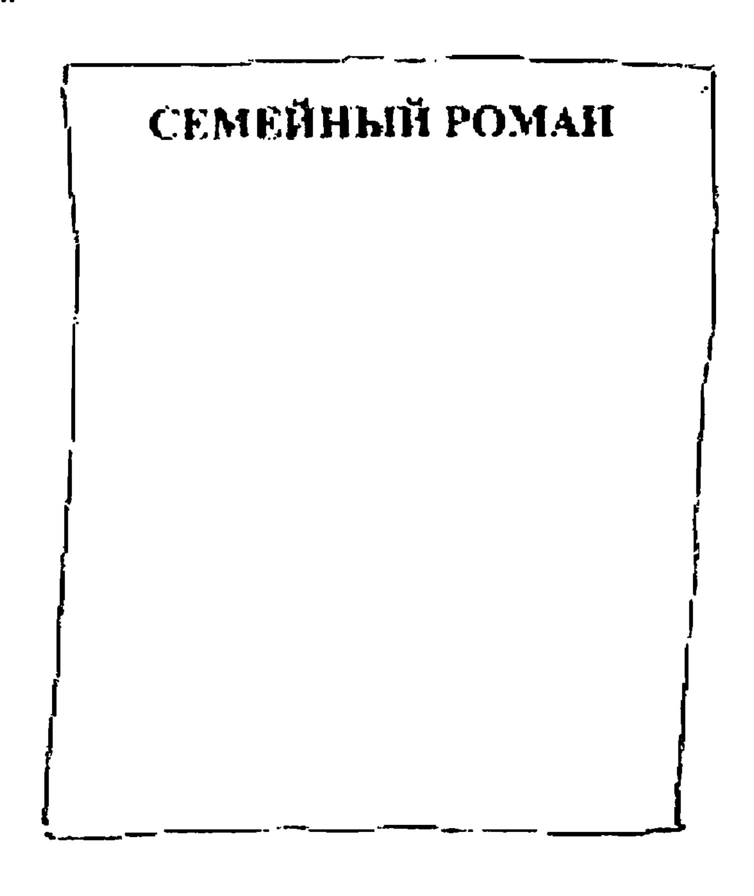
5*

вне человека, а человек — вне себя. На общественные экраны проецируются общественные желания. Сфабрикованные желания предлагаются как уже готовые изделия, как то, что в сфере визуального искусства называется *ready-made*. Индустриализация желаний становится инструментом эксплуатации бессознательного.

Экран сновидений может выглядеть и как белый лист бумаги. Более того, на этом белом листе, на пустой плоскости *вне видимости* разыгрываются отношения между другими психоаналитическими понятиями. Иллюстрацией этого может служить сновидение «Семейный роман».

17/18 октября 2001. Пекин. «Семейный роман»

Я готов начать свою лекцию, открываю конспект... с высоты первого листа на меня смотрят заглавные буквы «СЕМЕЙНЫЙ РОМАН», а под ними — бесконечная белизна...



«Семейный роман» — так Фрейд назвал фантазии ребенка, подростка о других родителях, своем ином происхождении. Эти фантазии обнаруживаются в литературе и мифологии, у невротиков и, так сказать, «нормальных» людей, а в обостренной форме — у параноиков. Семейный роман на отбеленном листе предполагает его загадочный характер. Отбеленный лист — это не *tabula rasa*, это тайна. Собственно говоря, тайна происхождения и составляет семейный роман. Я хочу знать, кто я такой, откуда я пришел и куда я уйду, но следы происхождения стерты, лист отбелен.

Белый, даже отбеленный лист в сновидении говорит о том, что какие-то следы написанного есть, их можно обнаружить при использовании особых техник, и одновременно никаких следов нет, поскольку невооруженному глазу они не видны.

Этот белый лист «говорит» о Ни О Ком, о вписанном в каждого психоаналитика вопрос о Фрейде, вышедшем из самого себя, созданном *ex nihilo*. Множественно детерминированное рождение психоаналитика содержит в себе и аспект партеногенеза, самопорождения. Иначе говоря, перед нами парадокс непроанализированного основания анализа: первому психоаналитику должен предшествовать перво-первопсихоаналитик, а тому... и так до бесконечности. Этот парадокс и напоминает экран белого листа, на котором не видно следов.

Совершенно оправданно, что сновидение это приснилось в Пекине. Пекин проливает свет на экраны моей юности. Я вижу марку, на которой советский человек пожимает руку китайскому человеку и надпись «СССР и КНР — дружба навеки». Глядя на колонны пионеров, шагающих по площади Тяньаньмэнь, я не могу не вспомнить о том, как сам шел в школу с пионерским галстуком. Пагоды Гогуна, плывущие в тумане, вызывают бесконечные образы из книг о принципах китайской

живописи, которые я когда-то читал. Я вспоминаю одну из своих самых-самых первых книг. Это была книга, которую можно было только рассматривать и раскрашивать, поскольку состояла она из бесконечных черно-белых картинок, под которыми бежала строка иероглифов. Я был вовлечен в историю книги цветными карандашами и фантазией. В Пекине активировались те тропы памяти, которые в последние годы никак не были задействованы. Непрерывно являлись мне истории и имена: Сунь Укун, Ду Фу, Лао-цзы, Ли Бо, Ле-цзы, Жуань Цзи, У Чэнь Энь, Пу Сунлин, Чжуан-цзы, Юань Мэй, Ван Вэй, Ци Байщи... Они пробуждались, выходили на поверхность связанными между собой ожерельями, тропами, Великой Китайской стеной.

Великая Китайская стена напоминает мне, в свою очередь, об археологическом завещании Зигмунда Фрейда. Она возникает у меня в памяти и как метафора психоанализа. Во-первых, от нее остались только фрагменты, по которым умозрение восстанавливает картину виртуальной целостности. Во-вторых, эта стена связана с сопротивлением и защитой, т.е. с краеугольными психоаналитическими понятиями. В-третьих, стене не видно конца. Как не видно его у белого листа «Семейного романа».

2. Апология онейротуризма

Цель моего пребывания в Пекине априори была сформулирована скорее психоаналитически, чем туристически. Я был уверен, что моя основная задача — увидеть Пекинские Сновидения. Иначе говоря, мною двигал не туризм, но онейротуризм, регрессивная миссия. Онейротуризм не претендует в отличие от «настоящего» туризма на подлинность. Онейротуризм — настоящая авантюра, которая чаще всего не известно куда заводит.

В отличие от «нормального» туризма, онейротуризм не претендует на обнаружение нового. За так называемым «туризмом» скрывается не желание увидеть нечто новое, но, во-первых, желание другого человека, уже здесь побывавшего, турагента, и желание, всегда уже адресованное другому: «Я там *тоже* был». Этим объясняется привязанность туристических маршрутов к тому или иному типу дискурса, к тем или иным референтным группам. Референтная группа выступает в качестве инстанции *сверх-я*, предписывающей маршрут. Нужно обязательно побывать в Париже и Вене, или на Багамах и Канарах, или в Арабских Эмиратах и Шарм-эль-Шейхе, или в Непале и на Тибете. Во-вторых, двигатель туризма — желание удостовериться, что все объекты действительно существуют там, где им *положено быть*. Требуется не сбить ориентир (увидеть новое), а подчиниться эффекту уже виденного, *дежа вю*.

Задача турагента — убедить в том, что все будет в соответствии с программой, предписанием. *Вы увидите* то, о чем *мы* вам *говорим*. Увидите *то же самое*! Вы все это увидите своими собственными глазами. Вот здесь и содержится обман: ничего вы не увидите своими собственными глазами. Вы все увидите нашими глазами! Хотите видеть своими глазами, добавим мы, отправляйтесь в онейропутешествие! Может быть, это имел в виду Лао-цзы, когда говорил, что «настоящий путешественник сидит дома»?

Агент, проводник, гид не помогает нам увидеть нечто новое, а служит информационным презервативом, предохраняющим наше зрение от непонятного, неведомого, опасного. Разве не об этом говорит Стендаль, который при посещении Музея Брера в Милане жалуется на чичероне, мешающих смотреть искусство? Он пишет в дневниках: «Следовало бы завести немых чичероне, которые приводили бы вас к памятнику и молча указыва-

ли бы на него пальцем». Остается добавить, — еще лучше, чтобы они молча ни на что не указывали.

Развитие «реального» туризма идет по пути воссоздания родных путешественнику условий. Планету постепенно покрывает сеть клонированных Хилтонов, Бристолей, Рэдисонов, Кемпински и т.д. Обязательным условием существования туристического центра является наличие туристических объектов, т.е. не того, что составляет часть повседневности для местного населения, а пунктов сосредоточения туристов, затирающих *инаковость* объекта созерцания. Свобода перемещения, свобода зрения размениваются на информационные гарантии и безопасность. Что-что? Пример? Ну, например, утка по-пекински. Турист должен ее попробовать. Пожалуйста. Указаны специальные туристические места. Вас не отравят. Все гигиенично. Вокруг белые туристы. Все безопасно. Что-что? Да, в три раза дороже. За безопасность надо платить. Есть и другие места, подешевле, не указанные в туристических справочниках, но хорошо заметные, находящиеся на туристических тропах. Сидят белые люди, едят утку по-пекински. Значит, вполне безопасно. Есть, конечно же, места, не указанные в гайд-буках и не лежащие на тропах. Белого человека там нет, а вот гарантирована ли вам здесь безопасность — вопрос вашей психической реальности.

«Ну, при чем здесь все это? — возможно, спросит читатель. — При чем здесь психоанализ?»

Как это при чем?! Ведь путешествие, как и сновидение, как и психоаналитическая кушетка, разрывает рутинное существование человека. Путешествие и сновидение — разрыв череды одного-и-того-же. Человеку Фрейду путешествия дают возможность вырваться за пределы заведенного механизма «работа+семья». Можно предположить, Фрейд больше всего на свете любит регрессировать в колыбели культуры, т.е. путешество-

вать по Италии и Греции. При этом, как пишет в одной из своих статей, посвященных Фрейду-путешественнику, Майкл Молнар, он обретает новую идентичность, идентичность «псевдогражданина иностранного города». Путешествие на корабле для него — развлечение, сказка, опьянение, короче говоря, уход от реальности. Тот же Майкл Молнар в другой своей статье напоминает, что год рождения Фрейда, 1856-й, это и год первой организованной Томасом Куком туристической поездки по Европе. Вот оно — начало индустрии развлечений.

Индустриализованный туризм предполагает сохранение туристом идентичности. Он не дезориентирован в чужом городе. Он не чужак. Он на своей тропе. Теперь у него есть еще и мобильный телефон. Он всегда на связи. Он всегда на привязи. Он всегда отчасти дома.

В этом отношении онейротурист больше похож на путешественника XIX века, чем на современного псевдотуриста. Онейротурист меняет свою идентичность, он на тропе неожиданных приключений. Перефразируя Лао-цзы, скажем: «Настоящий путешественник спит дома». Нет, даже еще точнее: «Настоящий путешественник спит».

3. Экраны коммуникации и дискоммуникации

Зачастую сновидение подобно немому кино, которое мы пересказываем. Сцена сменяет сцену. Сцены с экранами и экраны со сценами.

22 августа 1999. Хельсинки. «Экраны переливания крови»

Я и еще двое перед экраном телевизора. Сидим на диване, но не в помещении, а на улице, точнее в одном из тех закоулков, из которого в моем детстве выезжали

болотно-зеленые машины с красными крестами. Там находилась станция переливания крови. Дорога грунтовая, за ней — стена городской больницы. Топография поразительно отчетливая. Ощущение такое, что я вижу пространство одновременно с позиции на диване перед экраном *и* сверху. Часов пять вечера. Солнечный день. Вид сверху не столько открывает картину, сколько дает ощущение присутствия дома, где я жил, по ту сторону станции переливания крови, там, где я слетел на скорости с велосипеда и чуть не лишился глаза, получив между глаз отметку «ש» на всю жизнь. По другую сторону от станции скверик, где когда-то нашли молодую женщину с перерезанным горлом; говорили, что разрез был настолько неровным, что, видимо, она сама отрезала себе голову, и когда ее несли на носилках, свесившаяся голова болталась «на ниточке». Сам я этого не видел, но рассказ очевидцев сделал (оче)видцем и меня — я был почти уверен, что сам ее видел, когда ее выносили из скверика, рядом с которым, в бедном двухэтажном доме, откуда всегда доносился запах отвратительно зажариваемой пищи, жили двое моих одноклассников — Миша Григорьев и Витя Корнеев. Итак, мы сидим на диване, за нами станция переливания крови, перед нами стена больницы. На экране мерцание, изображения нет. Это даже не телевизор, а монитор. Мы следим. *We are on mission here.* Мы ждем поступления сигнала от связного. Связной сидит у больничной стены, боком к нам, он пытается наладить связь — крутит ручки, соединяет контакты. Задание ответственное. Связиста-связного охраняют на расстоянии пятидесяти метров слева и справа двое в штатском с короткоствольными винтовками в руках. На эту сцену наплывает другая — серия арок в Болонье и множество идущих людей. Под прикрытием неожиданной многолюдности происходит следующее: из толпы выделяется человек, точнее взгляд мой выхва-

тывает человека в шляпе, поднимающего руку с пистолетом с глушителем. Он уже направляет пистолет на связного. И тут все замирает. Сцена застывает. Время останавливается. Пуля успевает вылететь, но не успевает долететь до цели. Она зависает. Я пытаюсь кричать, обратить внимание охранников, людей, но ничего не получается, крика нет, сон визуален... Болонья тает, остается стена станции переливания крови. Связной встает из-за стола с компьютерами и говорит, что не хочет подставляться под пули. Перелазит через стену, отделяющую нас от больницы, и покидает место действия.

Связной — Сергей Бугаев (Африка), поскольку он вообще — человек-связной, человек с коммуникативной трубой из кинофильма «Асса», человек, который перемещается из одних кругов в другие, из одного слоя общества в другой. Это, можно сказать, его профессия. Еще более сложные перемещения, коммуникативные прорывы из всех наших друзей делал, пожалуй, только один человек — Сергей Курехин. Коммуникация и дискоммуникация вплетены в это сновидение в связи с телефонными звонками: вчера я звонил Олесе из Хельсинки, которая сказала, что Сергей звонил ей из Вены, чтобы узнать номер телефона Марианны Гребер, а я пожалел, что у него нет телефона Хайке Вегнер, которую я хотел попросить выполнить кое-какие курьерские функции. Связь — не только телефонная, но и отношения между людьми, включая дружбу, идентификации, деловые и половые связи, все то общее, что создает возможность сгущения, а здесь скорее смещения, перемещения, не случайно связной перелазит через стену, а я сегодня пересекаю границу с грузом для Музея сновидений Фрейда.

Слово «миссия» вчера звучало много раз. В частности, когда я рассказывал в Кунстхалле одному дирижеру о

строительстве Музея сновидений. *Freud was dreaming, and my mission is to realise his dreams, to make them true* – так шутил, уставший от рассказов о музее, я.

Слово «миссия» постоянно звучит с экрана. У экранных героев всегда миссия. Например, в «Матриксе» у Киану Ривза, объекта и моей идентификации, миссия — спасти мир. Мое сновидение, впрочем, начинается не с «миссии», а с того, что мы втроем сидим перед экраном. Вчера вечером целый час мы провели втроем с Раулем и Пией в видеосалоне, пытаясь выбрать фильм, который удовлетворил бы всех троих. В конце концов выбрали Хичкока, Вендерса и кого-то еще. Вендерс важен, поскольку мне он кажется режиссером особенно чутким к экранной технологии. Желание посмотреть его фильм (что-то там про Лисабон) так и не реализовалось, поскольку ужин затянулся до глубокой ночи. Пули и перерезанное горло, появляющиеся уже в интерпретации, — результат вчерашнего расхождения в видеосалоне: мы с Раулем были за Хичкока, но Пия не может смотреть саспенс, триллеры, все, что будоражит кровь. Видеосалон — станция переливания крови.

Экраны — тема желанной работы. Здесь, в Хельсинки, время от времени я и занимался этой темой: что-то читал, что-то смотрел в кино, что-то писал. В сновидении отчетливо видна серия экранов: экран сна — экран перед нами — экран связного — экран стены, на фоне которой он сидит, — топографический экран местности. Кроме того, вчера Рауль впервые опустил на окно вполне японскую штору, которая выглядела как ширма. Ширма по-английски — *screen*, экран.

То, что я вижу пространство одновременно на экране *и* сверху, устанавливает позицию теле/кинозрителя и позицию наблюдателя за собой, позицию бога или посмертную позицию в состоянии клинической смерти. На станции переливания крови.

Видео позволяет нам повторять какие-то эпизоды, а также приостанавливать события, ставить их на паузу. «Сцена застывает. Время останавливается». Эти слова напоминают мои любимые эпизоды из трех фильмов: эпизод с Киану Ривзом в «Матриксе», эпизод с ним же в «Маленьком Будде», а также сцена с долгой секундой в «Трансерах». Зависание времени и вообще довольно радостное ощущение от сна, думаю, связано с наполненным времяпровождением в Хельсинки и подведением итогов моего восьмидневного здесь пребывания. Я прочитал ряд статей, две книги, просмотрел еще несколько, все время что-то писал, делал наброски, кроме того, отлично отдохнул. В общем, крайне плодотворно провел это *зависшее*, как бы приостановленное время. У меня не было обычного чувства времени мчащегося, улетающего. Время замерло — желание осуществилось. Впрочем, понятно и то, что жить в этом растянутом хельсинкском времени я не в состоянии, могу лишь прерывать жизнь на время.

Размышляя обо всех этих экранах, я вот о чем подумал: идея того, что экран сновидений подобен экрану в кинотеатре, может вполне быть связана с технологическими представлениями второй половины XX века. Можно предположить, что никакого проекционного экрана нет вообще, что это психоаналитическое нововведение отмечено печатью кинематографа. Теперь же мы вполне можем представить себе лазерную трехмерную проекцию, не требующую никакой поверхности. Изображения вполне могут существовать, подобно призракам, в воздухе. Разве это не больше соответствует идее психической *реальности*, онейрореальности?

5

ИНФИКЦИЯ: СНОВИДЕНИЕ И ГАЛЛЮЦИНАЦИЯ

Всю книгу Зигмунда Фрейда «Толкование сновидений» пронизывает следующая мысль: сновидение галлюцинирует. Почему?

Во-первых, потому, что в нем исполняется желание. В какой форме? Конечно же, в галлюцинаторной, или, точнее говоря, квазигаллюцинаторной. Например, это очевидно в детских сновидениях, как считается, менее запутанных и откровенно воспроизводящих желаемое: не получил наяву физического мороженого — получи во сне мороженое галлюцинаторное!

Во-вторых, сновидение галлюцинирует в «физиологическом смысле, в смысле регрессии мысли к чувственному образу: превращение представлений в чувственные образы производится не только сновидением, но в равной мере галлюцинациями и видениями», — пишет Фрейд. Регрессия — общий знаменатель этих феноменов: галлюцинации при истерии и паранойе, а также видения так называемых психически нормальных людей соответствуют регрессиям и представляют собой мысли, превратившиеся в образы. Причем это превращение претерпевают лишь те мысли, которые находятся в тесной связи с вытесненными бессознательными воспоминаниями, постоянно требующими своего удовлетворения, своего представления.

Галлюцинация — это отнюдь не просто «ложное восприятие», как принято считать в психиатрии. Ведь тогда нам пришлось бы отвечать на очень непростой вопрос о том, что считать «истинным восприятием». Что бы мы подумали, если бы уличный торговец предложил нам немного «истинного восприятия»?

Как нам кажется, для дальнейших рассуждений нам стоит различить два типа галлюцинаций. В одном случае, как в случае с галлюцинаторным мороженым, мы имеем дело с галлюцинацией *как* воспоминанием, как сновидением, в котором мы *вновь* сталкиваемся с *уже готовыми* представлениями, реорганизованными онейроработой. Иначе говоря, мы смещаемся, как сказал бы Лакан, по означающим символических цепочек. В другом случае при галлюцинации мы из этой сети вываливаемся. Куда?

— В реальное! — говорит Лакан.

Галлюцинация может не просто возвращать нас к уже бывшим, *уже существовавшим* в символической вселенной представлениям. Галлюцинация возникает в черных дырах этой вселенной, ибо галлюцинации предшествует выпадение [*forclusion*] некоего представления из дискурсивной цепи. В истории болезни судьи Шребера Фрейд пишет о том, что неверно было бы говорить об отбрасывании наружу подавленного изнутри, и «правда заключается скорее в том, что внутренне отмененное возвращается извне», из внешнего мира.

Галлюцинация появляется вне структуры повторения, которую предписывает символический порядок. Галлюцинация позволяет нам столкнуться с тем, что находится по ту сторону символической матрицы. «Все представления, — пишет Фрейд в статье «Отрицание», — происходят от восприятий, являются их повторениями. Изначально, таким образом, уже одно существование представления есть залог реальности представленного». Подчеркнем, залог не реальности, а *реальности пред-*

ставленного! Испытание реальности, продолжает он, заключается не в том, «чтобы найти в реальном восприятии объект, соответствующий представленному, но в том, чтобы *вновь* найти его, убедиться в том, что он все еще налицо», удостовериться в том, что он на «своем» месте. Отсутствие представления, воспроизведения, т.е. повторения, уже бывшего именно в галлюцинации вводит, как бы парадоксально это ни звучало, *реальный* порядок. Так что если и есть что-нибудь реальное, так это галлюцинация!

В отношении же того, что мы по обыкновению называем *реальным*, остается сказать о фантасмагорически парадоксальной мысли, к которой приходит психоанализ: вначале было повторение! В основании рождения человека как человека символического, его самосознания обнаруживается эффект *уже бывшего*.

Возвращаясь к теме, с которой мы начали, галлюцинаций и сновидений, нужно сказать: и психоаналитики, и психиатры разделяют идею о том, что сновидения родственны галлюцинациям. Знаменитый психиатр В.П. Осипов полагал, что образы сновидения способны превращаться в галлюцинации. В.Х. Кандинский, автор хорошо известной книги «О псевдогаллюцинациях», относил сновидения к кортикальным галлюцинациям, которые возникают на базе чувственного образа воспоминания. Кандинский отмечал, что у галлюцинирующего больного состояние сна и яви нередко неразличимы, так как живость грез создает условия бодрствования во сне, а причудливость галлюцинаций напоминает грезы наяву. Иначе говоря, сновидение — явь во сне. Он писал, что его собственные сновидения в период чувственного бреда изменялись, становились необычно живыми: «Сновидения мои во время болезни часто не отличались по живости от переживаемого в действительности, и иногда, вспомнив через несколько дней виденное во

сне, я не иначе как путем длинных и окольных рассуждений мог решить, имело ли место вспомнившееся в действительности или только во сне». Сновидение зачастую напоминает галлюцинации тем, что невозможно остановить их поток, хотя можно выйти из одного из них. Короче говоря, оказываешься в онейроидной матрешке. Вот пример такого сновидения:

19 октября 1996. Кейсария. «Из сновидения в сновидение и обратно»

Мы, Олеся, Владимир Тамразов, полная девушка (проснувшись, я вспоминаю, что не знаю ее, но *помню по фотографии*) и я, сидим в комнате на улице Опочинина. Я смотрю на секретер, заполненный книгами. Вдруг понимаю, что употребил какой-то сильно действующий препарат, и тотчас проваливаюсь в забытье. Плотная завеса рассеивается, и я вижу улыбающееся лицо Владимира. Он уходит. Олеся на кухне. Полная девушка мучает меня вопросами. Наконец уходит и она. Я засыпаю. Просыпаюсь, что-то делаю. Не могу узнать комнату: вроде бы это та же комната, а вроде бы и нет. Выхожу в другую комнату. Там незнакомая мне женщина и еще одна, постарше. Понимаю, что оказался в чужой квартире. Более того, знаю, что эта квартира где-то рядом, на улице Гаванской. Приношу свои извинения женщинам и спрашиваю, не звонили ли они уже в милицию. Нет. Они не могут понять, как же я к ним попал. Особенно их удивляет, что я совершенно трезв (проснувшись, понимаю, что это негативная отсылка к кинофильму «С легким паром»). Оказываюсь дома. Просыпаюсь. Выхожу в другую комнату. Там чужие люди. Меня же поражает другое, — как я оказался так далеко от Гавани? Долго зашнуровываю ботинки. Наконец просыпаюсь в комнате на Опочинина.

Еще раз просыпаюсь, теперь далеко-далеко от дома.

Все слова «засыпаю», «просыпаюсь» указывают лишь на переход из одного сна в другой, на смещение в онейроидной матрешке. Это смещение — контрагент парализованного движения наяву. Смещение на параллельную улицу, с Опочинина на Гаванскую, напоминает историю, которая буквально потрясла меня в молодости. Я неторопливо шел по одной из улиц Мадраса, когда ко мне подошел один брамин и предложил выслушать то, что он знает обо мне. Говорил он очень быстро, пронизывая меня своим взглядом. С каждым его словом мне все больше казалось, что ему про меня известно *все*, про мое прошлое, настоящее и будущее. Когда он в конце концов стремительно удалился, сказав на прощание «до встречи в следующей жизни», я пришел в себя на параллельной улице. Как ни старался я тогда понять природу этого перемещения, ничего у меня не получалось. Когда мы встретились, я был в ста метрах от отеля. Когда мы расстались, вокруг не было ни одного знакомого здания. Я спросил у сидевших на тротуаре стариков, где улица, ведущая к отелю. «Она идет параллельно», — был ответ. В ужасе от того, что я — своего рода предписанный текст, известный другому, и от того, что меня можно без моего участия перемещать в пространстве, забрался я на последний этаж отеля, раздумывая, имеет ли смысл жить дальше в этой, известной другому, книге. Рациональное объяснение появилось много лет спустя: возможно, мы вместе перешли на параллельную улицу, пока он меня *заговаривал*; или, возможно, после того, как он ушел, я переместился на нее, по-прежнему находясь в каком-то онейроиде. Впрочем, это лишь рациональное объяснение, которому я и сейчас не очень-то верю, ибо по-прежнему *вижу* себя остолбеневшего, лишенного какой-либо способности к перемещению.

Французский психиатр XIX века, автор исследования «О патологической психологии в ее отношении к философии и истории» Моро де Тур в опытах на себе с индийской коноплей установил связь между собственными сновидными переживаниями и галлюцинациями. Моро де Тур пишет, что галлюцинаторное состояние при сновидениях включает в себя всю психическую жизнь больного, его мышление, способности понимания, его суждения, желания и т.д. Он пишет и о способности в сновидении к удвоению, при котором одна часть души вступает в обмен мыслями с другой частью.

Для Фрейда этот обмен — перевод бессознательных мыслей в образные представления и перевод слов в образы. Причем этот перевод особенно интенсивен, если сновидение перетекает в галлюцинацию и обратно. Взаимосвязь сновидения и бреда ярко описана Фрейдом в сочинении «Бред и сны в “Градиве” Йенсена», где именно сновидения главного героя, Норберта Ганольда, порождают его бред и заставляют его действовать в бредовой реальности. Важно то, что эти сновидения — не только начало бредообразования, но одновременно и начало терапии.

Другой особенностью психической жизни, которая весьма отчетливо проступает в сновидениях и при галлюцинациях, является возможное расхождение аффекта и представления. Одно и то же сновидение, одна и та же галлюцинация могут вызвать как смех, так и ужас, как безразличие, так и беспокойство. Вот, например, сновидение невеселое по содержанию, но с приятным аффективным фоном:

5/6 июня 2001. Питтсбург. «Борьба и братания»

Большая рубероидная площадка, на которой мы, я и еще двое, перебрасываемся камнями с группой каких-то

хулиганов. Я ловко уворачиваюсь от всего, что в меня летит. Потом мы братаемся.

Этот сон привлекает меня прежде всего отличным настроением. Вопреки хулиганской разборке, сон оказывается весьма игривым. Аффективный фон игры на рубероидной площадке замечательный.

«Рубероид». Я вспоминаю это слово, только когда просыпаюсь, вчера же никак не мог его выудить в архивах памяти. Мы были поздно вечером на огромном складе всяких строительных материалов, где я, конечно же, идентифицировался со своим отцом, строителем, который пришел бы от такого изобилия материалов в неописуемый восторг. Мы искали «космический» материал на пол для выступления. Перепробовали все, от алюминия до ковролина, но нас ничего не устраивало. Склад уже закрывался, когда у меня в голове мелькнуло *shining asphalt paper*! По-русски же я так и не вспомнил нужное слово, впрочем, это было совершенно ни к чему.

Асфальт напоминает мне о том, что накануне отъезда из Санкт-Петербурга на Большом проспекте Петроградской стороны, «перед Музеем сновидений» укладывали асфальт, что вызвало в институте «рациональное» объяснение: в Музей едет Путин. Эти слухи Олеся пересказала вчера в ресторане А.Д. Боровскому. Александр Давыдович на слова «Путин едет в Музей сновидений!» сказал: «К Щеглову?» Я обрадовался такому смещению: интерес всегда замещает ненужное нужным, нежеланное желанным. Так называемая актуальная реальность никогда не актуальна, она всегда инфицирована вымыслом, помыслом, промыслом, прошлым.

Замещение старого новым, в частности, укладка асфальта всегда радовала меня в детстве. Эта укладка и включает регресс-машину. Я попадаю в детство, на «футбольное» поле, где игра частенько переходила в швыря-

ние камнями. Хорошо помню, как-то один уголовник швырнул в меня «половинку», т.е. полкирпича, но мне удалось увернуться.

Идентификация с агрессорами-хулиганами в этом сновидении совершенно уместна. В Питтсбурге меня особенно привлекают «черные» парни. «Привлекают» в первую очередь звуками и качающимися машинами. Слышишь качку — видишь «тачку» с «черным» парнем. *Some niggas, some bitches...* Я знаю, что для меня эти типы — самое далекое, что можно себе только представить. Можно сказать, они — черные дыры, в которые я, белый карлик, втягиваюсь. Вчера ночью я «довтягивался» до разговора с одним таким «агрессором». Ночью мы возвращались в гостиницу в пустом автобусе. Вдруг в него вошел огромный черный тип с куриной костью. Шумно обглодав кость, он бросил ее на пол и спросил меня:

— Where are you going?

— Downtown.

— Where downtown?

— Why?

— I know where u wanna go?

— Tell me.

— You wanna go wiz me!

— Not really!

— What a fuck is dis «not really»!?

Далее последовала ругань, какую обычно мы слышим на пластинках с надписью «Parental advisory: explicit content», только вот теперь я уже ей не радовался. Мой испуг прошел, когда белый верзила-водитель законно «наехал» на хулигана и тот вышел. В отличие от сновидения, никакого братания с этим братаном, с этим «bro» не получилось. Переброска камнями, кстати, намекает мне и на наше выступление завтра в одно время со Стеларком или сразу после него. Аффект показывает наши дружеские чувства и взаимный интерес. А камни — все

же соперничество. На эту тему указывает и то, что нас трое и их трое. Перебрасывание камнями и братания — очень близки: бросать, bros. (братья) — братание, брат, bro.

Аффективный фон сновидения не соответствует ни событиям накануне, ни представлениям в самом сновидении. Откуда взялся этот приятный аффект, я так и не узнал. Хотя это не совсем так: идентификация с отцом на складе стройматериалов и присутствие братанов — вполне приятный, можно даже сказать, семейный фон.

В другой ситуации, напротив, аффект, а точнее, аффективный фон, запускает сновидение:

12/13 мая 2001. Олюдениз. «Ликийские гробницы»

Я прячу прямоугольную в сечении вытянутую трубку под длинный помост-кровать в Музее сновидений. В трубке часть тела, типа мумифицированной руки. Вокруг начинается веселье, но не рэйв. Очень много людей. Коллеги по Институту психоанализа упрекают, мол, ну и публика у вас в музее. Я же думаю об одном: если видели, как я прятал руку, то могут начать копать и глубже — долбить бетон, и тогда поймут, что под Музеем сновидений замурованы трупы.

Веселье постепенно стихает. Появляется благочестивый Папа в католическом одеянии. Кто-то замечает спрятанные мощи. Папа говорит: «Негоже их здесь держать». Я вынимаю трубку из-под изголовья помоста-кровати и тайно пытаюсь перенести ее под шум угасающей толпы куда-то наверх...

Мы с Владимиром Кустовым наверху у меня на четвертом этаже на улице Твардовского что-то шьем для Музея сновидений.

Вдруг я переношусь в район католического костела на улице Урицкого. Там группа экстремистов разверну-

ла транспаранты «Племена—губители нашего народа должны быть уничтожены!». Я понимаю, что страну, пока мы вышивали, накрывает очередная волна антисемитизма. Думаю о том, как легко можно инфицировать народ любой идеологией. Быстро возвращаюсь к Кустову, т.е. к себе домой. Слышу очень отчетливо страшный звонок в дверь — пришли! Думаю: нужно найти все военные награды отца, но тут же понимаю, что это не поможет.

Для запуска этого сновидения важным оказалось то, что я бы назвал *фоновым остатком* дневного впечатления: за ужином в ресторане гостиницы появилась группа русских молодых «воздухоплавателей» (параглайдеров), которые довольно громко и, главное, возбужденно обсуждали каких-то людей. Как бы в боковой слух (по аналогии с боковым зрением) попадали фразы, типа «А Колян-то, ваще...», «А мой начальник...», «А Татьяна-то, представляете...». Этот фон повлиял на изменение нашего с Олесей настроения и на темы нашего разговора. Фоновый остаток дневного впечатления, не будучи тематическим пусковым механизмом сновидения, выполняет функцию его аффективной настройки.

Капиталом сновидения становится желание решить наконец проблемы. Заниматься *только* делом, а не тратить время на решение проблем. Хочется писать статьи и книги, делать выставки, устраивать конференции, а не увещевать начальников, успокаивать амбициозных чиновников и т.д. «На родине вообще люди не столько заняты делом, сколько разруливанием ситуаций», — подумал я.

Тематически же этот мрачный сон, конечно же, связан с вчерашним посещением ликийских гробниц в Тлосе, в частности гробницы Беларофонта, которого, кстати, Кристева называет первым меланхолическим героем. Я прилег на «кушетку» Беларофонта, занял мес-

то трупа и тем самым место в сновидении/в желании Фрейда, т.е. в его виртуальном сновидении — в Музее сновидений. Дело в том, что Фрейд посещал этрусские гробницы, которые я вспомнил тотчас, как только заглянул в гробницу ликийскую. Они невероятно похожи. Рисунок П.П. с изображением этрусской гробницы находится в череде сновидений Фрейда в Музее сновидений. Более того, «скамейки», на которые укладывали мумии, напоминают не только психоаналитические кушетки, но и конструкцию Музея сновидений. Место каменного ложа для трупа в музее занимает запредельное пространство витрины. Под витрину я и прячу во сне трубку. Вытянутая трубка (на слух «трупка») скрывает высохшую руку мумии.

Эта рука напоминает мне об истории, которую я многократно слышал от Владимира Тамразова. Он рассказывал о том, как в детстве они под церковью, в которой снимался кинофильм «Вий», нашли мумию и принялись ее вытаскивать. Вытащить мумию им не удалось, но руку они все же вынули. Владимир Тамразов и история о руке влекут меня во сне на католическое кладбище в Смоленске, прилегавшее к польскому католическому костелу. В детстве темными вечерами мы отправлялись туда и пугали друг друга разными историями. Одна из которых звучала так: однажды мальчик на спор пошел в полночь через кладбище. Он уже был близок к выходу, но тут услышал жуткий свист — за ним летела черная рука трупа. На рассвете его нашли с черными следами пальцев на шее... Владимир Тамразов, кстати, вот уже несколько лет не Владимир Тамразов, а *отец* Вениамин. Отец Вениамин — мужская половина моей семьи, так как он «разлагается» на Отца и Вениамина, на моего отца и брата моего, которого зовут Вениамин.

Отец, католический костел способствуют появлению Папы. Для своего папы я всегда был нарушителем зако-

на, неблагочестивым, да и вообще, вместе с мамой принадлежал женской половине семьи.

Почему я всегда уже нарушитель закона? Во-первых, папа — в отличие от мамы — был против моего появления на свет, и я своим рождением нарушил его желание. Во-вторых, я всю жизнь был предельно далек от того идеала, который рисовался моему папе. Вчера я пропитался «эдиповыми» историями про Кроноса, Зевса, Белафонта, всяких «пожирателей детей» и отцеубийц.

Связь между первой частью сновидения (в музее, в институте) и второй частью (в Смоленске) устанавливает слово «наверх». Я хочу перенести, перезахоронить части мумии наверху, т.е. там, где в институте расположены психоаналитические кабинеты, там, где осуществляется возврат в детство. Вот я и возвращаюсь наверх, на четвертый этаж дома на улице Твардовского. В сновидении я улетаю лет на двадцать в глубь шахты регресса. Проснувшись, вспоминаю кинофильм «Гипноз», в котором после сеанса гипноза у человека «открываются двери» и он начинает видеть призраков. В поисках призрака девушки герой кинофильма долбит бетонный пол в подвале и в конце концов находит там труп. Обнаруженный материальный труп тотчас избавляет его от галлюцинаторного наваждения. Двери восприятия закрываются. Материальный труп играет роль антипсихотика. Антипсихотики, как известно, подавляют галлюцинаторную активность. Подавляют они «заодно» и сновиденческую активность.

Музей сновидений — это машина регресса для меня и коридор умирания для Владимира Кустова. Неудивительно, что эта машина вызывает в сновидении волну антисемитизма. С одной стороны, волна эта связана с идеологией Тимура Петровича Новикова, которая недавно перепугала наших друзей в Москве, когда владелец

галереи Якут, яростно ссылаясь на необходимость сохранения традиционных ценностей и неоакадемизм, угрожал антисемитскими погромами. На неожиданную агрессивность главных идеологов неоакадемизма, утративших чувство юмора, указал и Владимир Кустов, которому довелось с ними недавно пару раз столкнуться. Он был поражен тем, что вместо привычной беседы с шутками и прибаутками, он столкнулся с угрозами. Наяву всем этим сообщениям я не придаю никакого значения, поскольку все равно с пониманием и нежностью отношусь к Тимуру, но во сне угрозы начинают действовать, соприкасаясь с родственными, весьма болезненными для меня переживаниями. Я это понимаю наяву, когда Маша Савельева передает мне приглашение на квазирелигиозную выставку в Новой Академии, и я совершенно неожиданно для себя самого и, что самое главное, без малейшего аффекта говорю в ответ: «Я боюсь».

Здесь, следуя принципу онейроматрешки, всплывает другое, смежное сновидение:

21 октября 1996. Кейсария. «Фашистский балет»

В каких-то трущобах Тимур устраивает представление для нескольких зрителей, среди которых мои родители и другие пожилые люди. Представление — балет на тему фашизма. Интересно, что я лишь догадываюсь, что это фашистский балет, поскольку ни по музыке, ни по сценографии этого не понять. В какой-то момент действия группа девушек на развалинах выбрасывает вперед вверх правую руку в приветственном фашистском жесте. Узнаю Бэллу Матвееву и Ольгу Тобрелутс. Под медленную музыку они начинают вращаться. Несколько человек из публики набрасывается на них с требованием прекратить фашистское безобразие. Мои родители в

недоумении. Я им говорю, мол, не обращайте внимания, это — шутка. Мы спускаемся по лестнице. Все подавлены. Тимур возбужден. Говорю Африке: «Я, конечно, не против танца, но зачем же травмировать пожилых людей, для которых он связан с мучительными воспоминаниями».

Вернемся к «Ликийским гробницам». Фраза «Племена—губители нашего народа должны быть уничтожены» появляется и в связи со вчерашними историями — с информацией о борьбе этносов, племен, верований на территории Малой Азии, которая продолжается и поныне. Причем я подумал, турки постоянно подчеркивают свою лояльность и дружеское расположение на протяжении несколько веков к евреям, но ничего не говорят ни об армянах, ни о курдах. Одна из экстремистских курдских групп, кстати, это «Серые волки»; волк по-гречески lykos, а та часть Турции, в которой мы находимся — Ликия (Lycia), и гробницы, в которые мы пробирались и забирались вчера, ликийские.

Кроме того, эта фраза появляется в связи с моими последними перед отъездом семинарами по работе Фрейда «Человек Моисей и монотеистическая религия». Толчком к написанию этой книги в 1933-м, как известно, послужил вопрос о причинах антисемитизма. И мои первые ассоциации в связи с идеологией и инфекцией в сновидении как раз и сопряжены с формулой этой книги «Моисей создал евреев», которую я понимаю в фрейдо-лакановском ключе: человека создает идеология. Все четыре семинара по «Моисею» превратились у меня в аффективно заряженные четырехчасовые лекции. Глагол «инфицировать» указывает не только на заразный характер идеологии, но и на ее фиктивный характер — на инфикцию: «нереальный», «вымышленный», «виртуальный», «онейрический» характер происходяще-

го. Хотя, понятно, именно идеология и есть реальность.

Появление Фрейда связано не только с инфикцией, не только с гробницами, не только с антисемитизмом, но еще и с тем, что я купил (подобно ему) «древность» — маленькую стелу с изображением Беларофонта на Пегасе, а под ними два птицеголовых существа (как у него в сновидении!). Даже вышивание можно объяснить «тайным присутствием» Фрейда: во время строительства Музея сновидений я хотел заказать вышитые лозунги, которые висели когда-то у него на Берггассе, 19, в первую очередь «Познай самого себя!». Кроме того, вышивание объясняется и тем, что вчера мы внимательно рассматривали, как турецкие женщины ткут ковры. И, наконец, «пока мы вышивали» читается как «пока мы тут ерундой занимались» (в юности «вышивать» значило — тусоваться, развлекаться, флиртовать), произошел очередной переворот.

Это сновидение я воспринимаю как целостную историю, хотя оно легко делится на части. Причем в роли связных между частями выступают то представления, то аффекты:

1) трупы в Музее сновидений — страх,
2) страх — Папа,
3) папа — Смоленск — страх
4) страх — кладбище — костел — Кустов
5) костел — Папа — кладбище, захоронения, гробницы — страх
6) страх — гробницы ликийские — гробницы этрусские — Фрейд — танатофобия
7) танатофобия Фрейда — Моисей — отец — антисемитизм — страх
8) страх — звонок — отец

Как же вырваться из этого заклятого круга инфикции? Здесь нет разрыва между аффектом и представле-

ниями, одно порождает другое, *одно и есть другое* в отличие от сновидения о «Борьбе и братаниях». Здесь имеет место то, что хорошо известно тем, кто сталкивался с галлюцинациями. Любое представление может пробудить страх, который будет вызывать страшные представления, приводя в действие онейроидную матрешку.

Здесь вспоминается идея Колриджа о том, что наяву образы вызывают чувства, а во сне чувства порождают образы. Нужно сказать, что пример яви, который он приводит, тоже весьма напоминает галлюцинацию: если бы в комнату вошел тигр, пишет он, мы бы испытали страх. Когда во сне мы испытываем страх, то перед нами возникает тигр. Причем страх этот делает страшным любой образ, будь то мраморный бюст, подвал, оборотная сторона монеты, зеркало. Во всей вселенной нет такой вещи, которая не могла бы показаться нам жуткой. Вещь страшна!

Порой сновидение не отличить по содержанию от галлюцинации в стиле эротического триллера. Причем галлюцинацию это сновидение напоминает «подлинную» (в смысле Кандинского) — повествование ведется как бы в отсутствии рассказчика. Или, в лакановском ключе, галлюцинация следующего сновидения располагается *между* регистрами символического и реального. В нем нет первого лица единственного числа, точнее, конечно, оно есть, но как *отрицание*, *уже* подразумевающее утверждение [*Bejahung*], как рассеянное, многократно идентифицированное, не раз инфицированное лицо, *лицо минус за счет других*. Спецзадание других в этом следующем сновидении не позволяет определить роль главного героя-антигероя. Он — инфикция. Он — отражение меня, инфицированный символическим образ *я*. «Я *за* ним», *я* за символическим отрицанием обнаруживается уже как *не-я*, иначе говоря, не столько как «я», сколько как основание меня, прото-я, минус-я. Так,

фраза «среди нас не-я и Африка» указывает, как минимум, на три таких нарциссических осколка, на три недо-я: «не-я», «Африка» (тоже не-я *и* я) находятся среди нас, т.е. здесь же, помимо «не-я» и «Африки», по меньшей мере, еще один фрагмент меня. Все время приходится повторять: еще, еще, это еще не совсем я, еще один кусочек, еще фрагмент, еще осколок, нет... всегда уже *еще-не-я*.

10/11 августа 1998. Перуджа. «Приключения не-я»

Новгород, но этого никто не видит. Мы уезжаем. Мы опаздываем на автобус. Среди нас не-я и Африка. Не-я останавливается у открытого киоска — нужно купить то ли пирожок, то ли газету, то ли сувенир. Симпатичная, впрочем не очень, худенькая брюнетка в очках и берете заговаривает, причем она признает Сергея, интересуется им. Сергей отходит к сувенирным развалам и торопит непризнанного не-я. Африка исчезает, не-я оказывается в гостиничном номере спящим. Раздается стук в дверь. Обнаженная рыжая незнакомка просится войти. Она входит и ложится на место. Она ложится рядом. Не-я спит, но девушка будит его ласками. Она что-то говорит с акцентом. Говорит, мол, посмотри, я же американка. Не-я заглядывает под одеяло, он видит темнокожие ноги и волосатую грудь. Пока не-я смотрит под одеяло, американка приступает к минету. Потом она говорит, что на большее не пойдет, так как у нее появился свой парень из Кентукки. Они собираются на автобус. Тут появляются еще две американки. Не-я не покидает чувство, что все происходящее — их спецзадание, в котором непонятна его, самая важная роль. Американка подходит к телефону администратора гостиницы и куда-то звонит. Не-я хочет убежать, но не может, ощущая, что сначала придется оплатить этот телефонный звонок. Она догадывается о его чувствах и ехидно спра-

шивает: «Что, деньги-то есть?» Не-я говорит: «На звонок есть, но вот на еду уже не хватит». Она ухмыляется: «Еда у нас будет!» За стойкой в кафе полно американских буржуев. Они что-то обсуждают. Чувствуется, что вот-вот начнется праздник, что пора бежать. Он бежит туда, где запускают новую доменную печь. Проклятье, американцы уже там! На открытой площадке Кировского завода полуобнаженный мастер чему-то учит парней и девчат. Он забирается на свалку металлоконструкций, принимается балансировать, при этом удивительным образом удерживает падающие на него огромные «сырые» телефонные будки. Женщина-мастер, эта старая школьная учительница, проходит между собравшимися и под испуганный гул толпы спрашивает кого-то: родственник? Чувствуется, как она выдает новую инструкцию: здесь остаются только рабочие и их родственники. Американцев она тоже выгнать не посмеет. Она замечает не-я и изгоняет его с площадки, при этом намекает, что тот опозорил честь молодого рабочего. Он выглядит совсем как молодой рабочий из кинофильма «Друг мой, Колька». К нему обращается прорабша: «Позор тебе, Силягин!» Покрасневший от стыда Силягин бросается прочь. На нем почти нет одежды, только джинсовая куртка, в нижнюю петлицу которой он заправил свой член, чтобы рабочие и делегаты над ним не потешались. Он стремительно бежит, вспоминая на бегу лицо Сюзи, или как ее там, Стеффи, этой некрасивой девушки с красным лицом, обрамленным кудряшками и стройными ногами негритянки. Он прыгает с площадки на площадку, с груды металла на груду камней. Его удаляющиеся прыжки замечает кто-то из комсомольцев и кричит вдогонку: «Семенов, в чем дело???» Не-я уже близок к проходной. Он ловко прыгает на улицу, я — за ним.

6
СНОВИДЕНИЯ И АВТОБУСЫ, ИЛИ КАК ВНЕДРЯЮТСЯ МЕДИА

1. Работа сновидения со сновидными мыслями

В шестой главе «Толкования сновидений» Фрейд пишет, что работа сновидения [*Traumarbeit*] направлена на искажение сновидных мыслей. Итак, у сновидения имеются мысли, которые оно скрывает. Скрывает по ходу своей работы, по мере их представления. Эта исказительная работа направлена одновременно и на искажение, шифровку, и на сказ о сновидных мыслях. Работа сновидения, искажая, представляет. В этом парадокс сновидения. Работа сновидения — и кодировка, и декодировка бессознательной репрезентации. Работа сновидения. Работа — сновидение. Только работа, пишет Фрейд в «Толковании сновидений», и является сущностью сновидения, ведь эта работа и придает ему форму.

Сновиденческая мысль при этом не столько порождает элементы сновидения, сколько представляет определенные желания. Желание тем самым оказывается всегда приписанным дискурсивному порядку. Оно выражено в искаженной мысли сновидения.

Мы видим, как Фрейд приводит в движение некую машину перевода, равно как и свою машину толкования: желания — сновидные мысли — бессознательные представления — предсознательная цензура. Преломленные

цензурой бессознательные представления и составляют выраженное [*manifest*] содержание сновидения. В сложной бессознательной машинерии, по мысли Фрейда, господствуют образные представления, которые способны связываться с представлениями словесными в предсознательном. Предсознательному, таким образом, отводится роль не столько посредника, сколько организатора символического пространства. Вполне можно представить себе, как Зигмунд Фрейд вместе с Фердинандом де Соссюром с двух сторон описывают модель знака. Словесные и образные представления [*Wortvorstellungen; Dingvorstellungen*] Фрейда соотносятся с понятием (означаемым) и акустическим образом (означающим) де Соссюра. Более того, если де Соссюр говорит о произвольности знака, то Фрейд указывает на расхождение двух составляющих знака во сне. Причем расхождение это не «просто» деструктивно, но в силу распада — конструктивно, реконструктивно. Онейрореконструкция выглядит как ребус, в котором образы и элементы слова представляют мысли, *бессознательные мысли*. В сновидении символическое пространство вновь и вновь дезорганизуется и реорганизуется. Иначе говоря, во всех этих процессах важны сами процессы, или, как говорит Славой Жижек, важна не тайна содержания, скрытого за формой, а тайна самой формы. Важна технология репрезентации, в которую вписано желание.

В связи со всеми этими переводами, преломлениями, смещениями и возникает вопрос, на который Фрейд, конечно же, обращает внимание: никогда нельзя точно сказать, в каком именно ключе толковать тот или иной элемент сновидения. Интересно, что сомнения свои он выносит за пределы основного корпуса «Толкования сновидений» — в примечания, да еще и в скобки. Вот

6. Заказ № 834.

(2.) сомнения Зигмунда Фрейда:

«[При толковании каждого элемента сновидения возникает сомнение:

а) следует ли брать его в положительном или в отрицательном смысле (отношение противоречия);

б) толковать ли его исторически (как воспоминание);

в) символически, или же

г) толкование должно опираться только на его словесное выражение.

Несмотря на это, можно все же сказать, что сновидение, не имеющее вовсе в виду быть доступным для понимания, не представляет толкователю больших трудностей, чем, например, древние иероглифы их читателям]»

Сомнение «разрешается» тем, что толкование сновидений не сложнее расшифровки иероглифических, египетских или китайских, письмен. То, что сумел сделать основатель египтологии Шампольон, расшифровавший надпись на Розетском камне, то сможет сделать и Фрейд. Иероглифы говорят. Говорит бессознательное. Речь в сновидениях оказывается у Фрейда подчиненной господствующей образной письменности [*Bilderschrift*]. Речь выполняет восполнительную функцию. Иероглиф — образ и звук, картина, предписывающая значения, идеограмма и логограмма. Сновидение — это идеологографическая письменность [*Bilderschrift*], это всегда уже технология письма.

18/19 октября 2001. Пекин. «Вспарывание бессознательного»

Это очень глубокий сон в том смысле, что его очень трудно вспомнить, визуализировать, воспроизвести. Он

ближе к вязкой перетекающей галлюцинации, чем к повествованию. Он ближе к галлюцинации, наполненной переживаниями, чем конкретными образами. Происходила непрерывная трансформация. Все вспучивалось и вспарывалось. Расшивались образы, иероглифы, образы-иероглифы. Все рассыпалось на части, на запад и восток. Распад сопровождался хаосом, катастрофой, распусканием строф вдоль (*ката*). Раскрывалась сама катастрофа. Расшивались дворцы и площади, вспучивались, раскалывались, разъезжались, расходились в этой геосинклинальной ката-строфе шу-мао, си-дум, джун-го, тянь-шань, жень-шень, бей-джин, лао-цзы, ли-бо, все, все, все непрерывно вспучивалось и разъезжалось. Это был сон о сне, это было воплощение моего желания видеть пекинские сны... нет, нет, это не был сон о деконструкции бинарных оппозиций, но метасон о Распаде Поднебесной. О вспарывании Бессознательного.

Записав это сновидение, я уснул, открыл записную книжку и... меня охватило отчаяние: запись, которую я только что сделал, исчезла. Вместо нее было сплошное голубое пятно разлившихся чернил. Чернила не высыхали, не держали буквы, растекались по странице. Как же такое могло случиться? Я вспомнил о вымарывании строк, о цензуре, как ее представлял Фрейд, о репрезентации этого цензурирования бессознательного Кошутом и о том, что цензура моего сна превратила его в чернильное озеро. «Сон отцензурировал сон», — подумал я во сне и, глядя на голубое озеро, увидел Площадь Труда, себя, торопящегося домой, и колонну бодро марширующих по ней солдат.

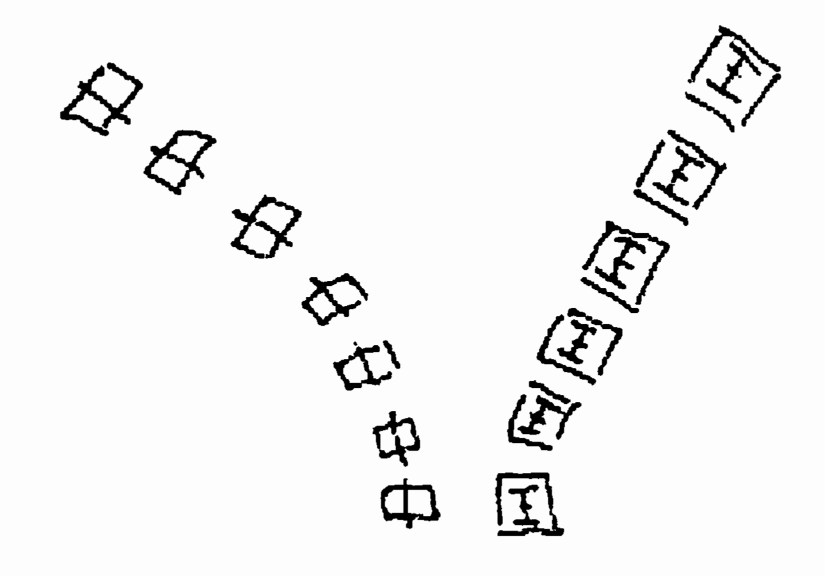
Название сновидения предопределено для меня иероглификой бессознательного в связи с уроками китайского, которые я вчера получил от Джу Бина по дороге к Великой Китайской стене. Эта стена напомнила мне дракона,

6*

вспоровшего землю. Дракон — мифологическая причина землетрясения, разрывания земли. Откуда и ассоциации с тектоническими расколами, геосинклинальной активностью бессознательного, сейсмическим возвращением вытесненного.

Кстати, первый слог из катастрофы, *ка*, по-китайски — видеть. Хао-ка — красивый вид — напоминает мне о том пансионе, где Фрейду открылась тайна сновидений (Belle-vue).

Одно из различий между алфавитным письмом и иероглифическим, как мне кажется, заключается в том, что в случае распада алфавитного письма происходит семиотическая катастрофа, в случае же иероглифического распада — ресемиотизация, переозначение. Так, панда обозначается двумя иероглифами, шу-мао. В случае его расшивания панда превращается в шу (медведя) и кошку (мао). Бей-джин (Пекин) — в бей (запад) и джин (столица). Вот как выглядела эта семиотическая катастрофа или вспарывание бессознательного на примере двух знакомых мне с детства по почтовым маркам иероглифов, означающих Китай — джун (середина) и го (страна):



Этот распад говорит о глубинном регрессе, не случайно я называю этот сон в самом начале «глубоким». Я представляю себе ребенка, который овладевает языком, коверкая его, переименовывая предметы, сопротивляясь символическому диктату. Слоги составляют слова, тут же распадаются, образуя новые сочетания. Слова появляются в момент их распада, вызывая мерцание раздваивающихся исчезающих образов. Образный ряд никак не может обрести ту неподвижность, которая позволяла бы его различить. Глаз не видит реального. Галлюцинаторная геосинклиналь перемещается в распадающемся символическом порядке.

Вернемся, однако, к сомнениям Зигмунда Фрейда. Так в каком же смысле толковать тот или иной элемент сновидения — в прямом или переносном? Мы не будем сейчас задаваться вопросом о том, возможен ли вообще прямой смысл. Лучше посмотрим на сновидение «Автобус».

4/5 июля 2001. Рио-де-Жанейро. «Автобус. "Автобус"»

Я подхожу к маленькому кинотеатру, типа «Смена» в Смоленске. Вижу Марину, сестру Наташи Т. Марина рассматривает узкие полосочки с названиями кинофильмов на стенде. Я спрашиваю ее, как дела. Она расстроенно отвечает: «Да вот, на автобус не успела». Я сначала думаю, что она не успела на автобус. Потом вижу, что «Автобус» — название кинофильма, и говорю: «Звучит двусмысленно».

Появление автобуса в этом сновидении меня совсем не удивляет: во-первых, меня по-прежнему приводят в восторг ночные поездки на несущемся без знаков препинания автобусе по Рио-де-Жанейро; во-вторых, я

испытываю тревогу из-за того, что опять не заказал билет на автобус из Рио в Игуасу; в-третьих, вчера дважды я забирался на автобусе в отдаленные промышленные зоны, из которых вернуться можно было только на такси.

Это сновидение имеет для меня антилогоцентристское звучание. Значение слова «автобус» можно понять только на письме. Слова Марины должны быть записаны не «Да вот, на автобус не успела», а «Да вот, на “Автобус” не успела».

С автобусом связано и совсем другое сновидение. Во-первых, я его увидел в автобусе, во-вторых, в нем опять, так сказать, присутствует автобус, в-третьих, он оказался созвучным сновидению спавшей на соседнем сиденье Олеси.

8/9 июля 2001. Автобус Рио-де-Жанейро — Игуасу. «Веселый сон»

Это веселое по настроению сновидение увидел я в 3 часа ночи в автобусе, который вез нас из Рио в Игуасу, на границу Бразилии с Аргентиной и Парагваем. Я проснулся очень веселым и тотчас записал увиденное.

Я выезжаю из дому на автобусе пораньше, а Олеся должна меня догнать. Я куда-то долго-долго еду (еще бы, дорога из Рио в Игуасу — 21 час!). Приезжаю в большой билдинг, где в холле встречаюсь с Олей Матвеевой. Хочу ей рассказать что-то интересное, но не успеваю (как это обычно и бывает, когда я возвращаюсь из поездок). Появляется Олеся. Причем она появляется из билдинга, и я удивляюсь, как же она успела раньше меня? Она уже здесь! Ведь я раньше выехал! Олеся в довольно большом и светлом холле, напоминающем праздник в детстве в школьном актовом зале и один из замечательных бразильских ресторанов, в котором мы ели на остановках.

Олеся спокойно ругается с Сергеем Бугаевым (Африкой). Я стою поодаль и улыбаюсь. Я уверен, что все равно все хорошо закончится. Я знаю что-то такое, чего сейчас не знают они. Ругаются же они из-за кандидатуры одного художника для выставки. «Ну, ты даешь! — говорит Сергей. — Тоже мне, нашла художника... Хм. Иван...» Неужели, думаю я, Олеся могла предложить Ивана М.? Иван... Иван... Ах, ну, конечно, Иван Салмаксов! И тут же вижу подтверждение своей догадке: загорается яркая неоновая надпись «Салмахов», на латиноамериканский манер с буквой «х» вместо «кс». «Нет, — говорит Сергей Олесе, — даже и не думай». Пока они спорят, я спрашиваю у Грэгори Вильямса: «Ты видел этот фильм Кислевского? А то сейчас сеанс начинается». В этот момент холл билдинга трансформируется в кинотеатр. «У Кислевского три фильма. Ты что, все три видел?» Грэг жмет мне на прощание руку, мол, Кислевский — крутой!

Я просыпаюсь, и тут же на соседнем кресле автобуса просыпается Олеся и говорит: «Видела сон про Ивана». «Что???» — спрашиваю я недоуменно. «Про Ваню Разумова, — отвечает Олеся и продолжает: Сон был черно-белый, в стиле фотореализма». Ваня сделал «живые иллюстрации» к книге «Техника низкого полета над землей». В книге иллюстрируется методика сжигания какого-то топлива. Слов в книге нет, зато есть оживающие иллюстрации. У книги, конечно, есть автор, но неизвестно, кто он, поскольку в ней нет слов.

Имя «Иван» возникло во время нашего разговора в автобусе. Мы говорили о Пабло, и Олеся не могла вспомнить его фамилию. Я тотчас сказал «Эльгера». Я сразу запомнил его фамилию, поскольку в мадридском «Реале» играет футболист Иван Эльгера. У Олеси Иван во сне — Разумов, у меня сначала М., потом — Салмаксов. Почему Салмаксов? Думаю, по ряду причин.

С Грэгори Вильмсом из нью-йоркского «Кабинета» мы обсуждали совместное издание Кабинет/Cabinet (К/С, кс), и я, думая о возможных авторах, вспомнил, конечно же, о Самохвалове: Самохвалов — Салмохвалов — Салмаксвалов — Салмаксов/Салмахов. Следуя английской фонологии, «х» меняется на «кс». Эта замена букв напоминает мне об ананасовом соке, который я пил во время ночной остановки автобуса. По-португальски — abacaxi (абакаши). «Х» трансформируется не в привычное «кс», а в «ш».

Здесь-то и возникает Kisliewcky: по-русски я так и не знаю, Кислевский он или Кишлевский. Об этом кинорежиссере несколько дней назад шел разговор с одним польским художником, причем я так и не понял, как же все-таки правильно произносить его фамилию, с «ш» или «с». Эти рассуждения уходят вглубь к серьезным эмоциональным проблемам и освобождению от них. От Кислевского один шаг до Киселевой. Имя же этой художницы возникло в разговоре с канадским художником Стивом, который говорил, что у него с ней совместный проект. Стив Канадец запоминается мне вот еще в связи с каким эпизодом: мы ужинали в одном из множества ресторанов на праздничной ярмарке Фэра Сан Кристовао, и Стив сидел напротив меня. Он разговаривал с Пабло Эльгерой, а в это время темнокожий мальчик чистил ему ботинки. Я не знал, как к этому относиться: с одной стороны, он дает мальчику заработать, с другой стороны, этот белый господин рассуждает прямо сейчас о неоколониализме, о мультикультурных различиях и т.д. и т.п. Но меня не столько заботит Стив Канадец, сколько другой Стив — Стив Американец, тяжелое расстройство памяти которого и агрессивная защита от собственных проблем — причина наших душевных переживаний последней недели. Наш отъезд из Рио это еще и освобождение от психопатологии беспа-

мятства Стива Американца, поэтому сновидение — «веселое». Да и эмоциональный фон, на котором я заснул, был необычайно веселым: за окном сияли полная луна и звезды Южного полушария, под музыку фохо летели ночные городки. Автобус, исполняя «технику низкого полета над землей», приближал нас к встрече с нашими замечательными друзьями из Лос-Анджелеса.

Вот как можно представить топографию (толкования) этого сновидения (ОДВ — остатки дневных впечатлений):



Фрейд в своем «Толковании сновидений» порывает с логическими отношениями между голосом и значением. Голос теряет во снах то привилегированное положение, которое занимает он в представлении значения в бодрственном состоянии. В онейротексте в первую очередь важны созвучия, а также письмо, графика, образный язык [*Bildersprache*], ребус сновидения. Автоматически выстра-

ивающийся и автоматически перестраивающийся ребус. Авторский ребус индивидуального онейротекста. Авторитетный ребус. Автор-ребус, авторебус, автобус.

3. Авторебус

Почему сновидение привозит меня на автобусе не в гостиничный холл, а в холл «билдинга»? Думаю, это английское слово, *building*, подчеркивает образный характер самого сновидения (в немецком языке): билдинг от слова *Bild*, образ, картина. Сновидение, говорит Фрейд, пользуется образным языком, *Bildersprache*.

У сновидения есть автор, но он не называется. Сон — художник. Сон — авто*ре*бус. Он *вос*производит, т.е. *ре*презентирует, «живые иллюстрации». Слово — не только слово, но слово это еще и образ, и не только образ слова. Чтобы удостоверить правильность догадки об Иване, что Иван — действительно Салмаксов, возникает не его образ, а образ слова «Салмаксов», загорающегося неоновыми огнями «СалмаХов». Образ Ивана Салмаксова не возникает, как не появляется уже несколько лет и сам Иван. Он пропал. Говорят, его убили в Москве какие-то гангстеры. Когда появляется новая (нео)новая надпись «Салмахов», тогда-то и возникает различие между догадкой и уже следующим шагом сновидения, шагом, уводящим от Салмаксова: акцент ставится на букве «х», она же — «икс», «неизвестное», ведь пишется СалмаХов, а читается СалмаКСов. В ответ на вопрос, что идет за буквой «х», в сновидении возникает другая сцена. Эту сцену можно рассматривать как обрыв связи, отказ отвечать на вопрос, а можно — как ответ: «за Х идет Ш» (с точки зрения русского алфавита здесь опускаются «ц» и «ч», а с точки зрения португальского произношения за «х» стоит «ш»): abacaxi (абакаШи) переводит СалмаХова в КиС/Шлевского.

Буквальность толкования онейротекста предполагает и учет его изобразительных, графических особенностей, ведь каждая буква, каждое слово имеет еще и визуальные параметры.

Одно из открытий «Толкования сновидений» состоит в том, что слова отдаются сгущению и смещению. Слова распадаются на части, части образуют новые соединения, наслаиваются друг на друга. Обезумевшие буквы правят балом. Слова окончательно забывают о предписанных им функциях — стабильного означения мира и коммуникации. В этом отношении сновидение даже и не пытается внушить иллюзию прозрачности. Оно, так сказать, честнее бодрственных программ. Сновидение как бы воспроизводит шизофренический экстаз, в котором слова празднуют свой день победы над игом предметных представлений. В этом шизофреническом экстазе *я* рассеивается, слова распадаются на части, кадры стремительно сменяют друг друга, коммуникация переходит в экстатическое состояние.

20 сентября 1999. Стамбул. «Экстаз коммуникации»

Школа в Богородицком. Только теперь здесь два этажа. 1 сентября. Начались занятия. Сверху вниз, снизу вверх перемещается деревенская ребятня. Все идет хорошо. Строительство Музея сновидений практически завершено. Коммуникации подведены. Шум, гам. Ночь. Электрическое освещение. Отовсюду начинает лезть дерьмо. Ползет туалетный запах. Михаил Михайлович Р. набрасывается на одного из преподавателей, по виду пухлощекого директора, с криком: «Ты! Ты! Пока меня не было, сволочь!..» Я понимаю, что пухлощекий загубил строительство Музея — перекинул деньги на другой объект. Крики. Суматоха! Я понимаю: всему конец. Пока

нас не было, Музей сдали заговорщики. Канализацию прорвало. Изо всех щелей лезет дерьмо. Я иду по коридору. Вижу Пухлощекого с Длинным, учителем физкультуры. Хватаю Пухлощекого, он легкий, прижимаю его к стене, как в кино, но при этом побаиваюсь Длинного, этого физкультурника, этого ученика, этого мерзкого кочегара. Пухлощекий говорит, мол, отпусти, я уж и работу себе подыскал, намекая на то, что его уже уволили. Но я требую объяснений. Он напуган, но улыбается. В конце концов говорит: она, она, во всем виновата она. Кто? Кто? Она! Она расхитила все деньги!!! Я догадываюсь, что речь идет о прошлом директоре.

Башня. Я наверху *и* внизу. Посылаю и получаю информацию. Для начала я сообщаю о билете вниз. Все эти отправки сообщений даются мне легко и доставляют удовольствие. Я понимаю, что я *и* тут, *и* там: *c'est l'extase de la communication.*

Просыпаюсь от крика муэдзина на башне минарета. Потом опять засыпаю.

Школа в селе Богородицком. 1 сентября. Я еще не приступил к работе, но занятия уже идут. Ученики заполняют классы. Я перехожу из класса в класс, выбирая себе аудиторию. Прохожу мимо сидящих за партой девушек. Они говорят: «Как приятно вас видеть», потом еще что-то, а потом: «Мы очень-очень хотим, чтобы вы остались, но лучше уходите или вас сживут со свету. Мы знаем, мы местные, но не спрашивайте о подробностях». Я говорю, мол, понятно, и так знаю, но не сдамся, так как не ввязываюсь в борьбу, им только кажется, что они со мной борются, но им меня не достать, хоть я и не хочу эмигрировать, *anyway*, *merci pour l'information*. Я спускаюсь по ступенькам аудитории вниз, к центру, туда, где стоит кафедра. Кафедра — мраморное надгробие в стиле Дженни Хольцер. Передо мной вырастает крестьянка с неправильно сращенными костями черепа. Череп

ее как бы состоит из двух отдельных половин. Она говорит о том, что ее дочь не пришла в школу потому, что... она в деталях описывает симптомы шизофрении. Я вижу, что у нее самой *явная* шизофрения, и успокаиваю ее.

Появление крестьянки, череп которой состоит из двух неправильно сросшихся половинок, буквально демонстрирует расщепление психики, которое она переносит на свою дочь. Крестьянка демонстрирует ребусный характер сновидения во взаимообмене «верха» и «низа», двухэтажных Bildингов и коммуникативных башен-минаретов. Ее появление: надгробие — крест — крестьянка. Крест — распятие — расщепление. Надгробие + крест = расщепленная крестьянка. Раздвоенный череп имеет не только психо-френологические, но и эстетические параметры. Во всяком случае, уже после пробуждения череп крестьянки трансформируется в «Механическую голову» Рауля Хаусманна, как бы указывая не столько ее видом, сколько ее названием на автоматизм шизофренического смещения, на свободу шизокоммуникации.

Сновидение со всеми его прорывами канализации, перетеканием дерьма и денег, передачей информации туда-сюда, двумя этажами, со всем этим коммуникативным экстазом, конечно же, показывает психоанализ в действии. Это перформативное сновидение указывает и на необходимое расщепление по ходу психоанализа, точнее — *всегда и* самоанализа. Самоанализ предполагает расщепление. Нет самоанализа без шизофрении. С другой стороны, можно говорить о выходе сновидца во сне из себя. Он выходит из себя, или, даже точнее, *оно* выходит из *себя*. Субъект пребывает во сне в экстатическом состоянии, в состоянии коммуникативного экстаза. И это состояние уже напоминает нам о том, что и онейрическая реальность средств массовой и индивидуаль-

ной коммуникации предполагает подобное состояние коммуникативного экстаза. Субъект постоянно втянут в то, что, как ему может показаться, им не является. Но именно без этой медиасферы он и не существует.

C'est l'extase de la communication! Это восклицание, да еще по-французски ,связано, конечно же, с Бодрийяром, которого мы встретили в Стамбуле. Статья Бодрийяра «Экстаз коммуникации» заканчивается словами, посвященными шизофренику, который не в состоянии установить пределы собственному существованию, не способен поставить перед собой зеркало, «зато» превращается в чистый экран, на котором воспроизводится коммуникативная сеть.

В Стамбуле у Бодрийяра открылась выставка фотографий во Французском институте, и, кроме того, он выступил с публичной лекцией, посвященной фотографии, которая завершилась коммуникационным экстазом. Во время дискуссии одна женщина, можно сказать, вышла из себя, вышла за рамки принятой коммуникации и с негодованием закричала: «*Vous êtes simulacra vous-même!!!*» Мол, сам ты жалкое подобие!!! Женщина ни за что не хотела поверить *в свое* призрачное существование.

Кто здесь не опосредован? Кто здесь не медиатизирован? Кто здесь не в онейроиде?

Здесь?

Сновидение, *кстати*, утверждает мою призрачность: «Им меня не достать, хоть я и не хочу эмигрировать». Эмигрировать и не нужно, разве что в себя, так что, убирая «не», которого бессознательное «не» «знает», получается: будут доставать, уйду во внутреннюю эмиграцию. Ищи ветра в голове!

Да, если говорить о коммуникации, то вот еще вопрос: почему мы постоянно отрываем одно сновидение от другого, сновидение одной ночи от сновидений бли-

жайших ночей? Кажется, пришла пора восполнить этот коммуникационный пробел и пустить онейроавтобус в обратном направлении, на две ночи назад, и в очередной раз переехать из шумного турецкого мегаполиса в тихое село Богородицкое. Дело происходит в сентябре, так что — самое время вернуться в школу. Роль невидимого связного трех стамбульско-богородицких сновидений играет Жан Бодрийяр, один из толкователей паутин массовой коммуникации. Начинается все, конечно, с автобуса.

18 сентября 1999. Стамбул. «Прямая трансляция»

Мы с Олесей по грязи добираемся до автобуса. Автобус нас куда-то везет. В какой-то момент мы высаживаемся, поскольку дальше автобус уже не ходит. Я вспоминаю, кажется, прямо во сне, что я здесь работал, и теперь возвращаюсь на два месяца, на два — ноябрь и декабрь. Я замечаю прямо во сне, что выбрал два самых тяжелых месяца в году. Мы подходим к маленькому деревянному зданию, за ним еще одно — каменное: это школа в селе Богородицкое. Меня радостно встречают ученики. Одного из них зовут Саша Слепышев. Мы с Олесей начинаем прямо в грязи выстраивать конструкцию из двух деталей. В этом месте я понимаю, что рассказываю этот сон своему психоаналитику, транслирую прямо из сна. Психоаналитик молча слушает. Я лежу в капюшоне на кушетке и рассуждаю о психоактивных веществах. Вдруг психоаналитик повышает голос до крика: «Да как вы смеете!!!» — и что-то еще по поводу капюшона. У меня по коже бегут мурашки, мне страшно. Я замолкаю и жду вопроса: «Ну что вы теперь чувствуете?» Но вопроса нет, только молчание. Мне страшно. Я просыпаюсь. По телу бегут мурашки.

Первая реакция по пробуждении: *Маз*ин — *Маз*охист. Ну, ты, мол, и сны смотришь! Далее, по идее, я должен был бы подумать о том, что меня мучает моя фамилия, т.е. наследие моего отца, отцовское *сверх-я*, что *я* пытается угодить предписаниям идеальной кастрирующей ситуации, т.е. просто, в конце концов, отдать концы. Однако третьим членом в свободных ассоциациях становится транспортное средство, правда, не автобус, а грузовик минского автозавода — МАЗ.

Тем не менее стремление соответствовать идеалу (Имени Отца Моего) предписывает мне трансляцию сновидения напрямую — прямо из сна, мол, вот он я, — идеальный пациент, т.е. тот пациент, у которого нет *я*, который освободил место: вот — *оно*, бессознательное. Но оно как раз и не соответствует идеалу, оно проговорилось, а я промазал, *маз*ила я! Оно меня очернило, запачкало, я — измазан, перемазан, замазан. Перед сном, кстати, я просматривал альбом за альбомом «грязной», бедной, но потрясающе красивой жизни, снятой знаменитым фотографом Ара Гюллером, в студии которого мы накануне были вместе с нашей подругой Сезер Д. С этой писательницей и связан крик психоаналитика. Сезер говорила, что не прочь «занять место на кушетке». Во сне в какой-то момент она занимает «противоположное» место, место психоаналитика и кричит, кричит так, как кричала днем, когда ее муж что-то долго не приносил из кухни. Это был неожиданно пронзительный вопль. Я пытался ее утихомирить, но довольно осторожно, чтобы самому не досталось. Кстати, школьный мотив + рассказ Сезер о «слепых» поселенцах, которые «не заметили» благоприятнейшей земли на противоположном берегу Босфора = Слепышев. Саша Слепнев — не мой ученик, а мальчик, с которым я учился в начальной школе, отличник и мой товарищ. Крик же вообще связан для меня с учебой, причем не только в школе, но и в институте. Я с

ужасом вспоминаю два таких случая, от которых мурашки начинают свой бег по телу. Помню, как классе в пятом, на уроке русского языка, заглянув в мою тетрадь, учительница, которую звали Бэлла Ильинична, вдруг широко открыла рот и с расстояния нескольких сантиметров от моих глаз испустила жуткий вопль «а-а-а-аеслиииеещее-тыыээтуууоошибкуууууу!!!!!!!!!!» Впрочем, в связи с капюшоном я вспоминаю совсем другой крик. Только дело было не в капюшоне, а в подтяжках. Как-то на летней практике в институте случилась истерика с преподавательницей ботаники. Не знаю, что именно заставило ее сначала орать, потом хохотать, затем впасть в какой-то фантазм, но поводом послужили подтяжки. Я был в джинсах, рубашке и подтяжках (без пиджака). Она сочла это оскорбительным, подтяжки для нее (хоть и модные) были частью нижнего белья. Орать же она начала с того момента, когда я неправильно воспроизвел латинское название крапивы. Интересно, что произнес его не *я*, а как бы *оно*, т.е. я подумал, что с мгновенно взвинчивающейся ботаничкой лучше не шутить и не говорить вместо «уртика диоика» (*Urtica dioica*) «урка диоика», но когда очередь дошла до меня, с губ моих слетело именно последнее. Фрейд называет такое противодействие «контрастным представлением» и связывает его с неуверенностью, со страхом, что не удастся справиться с задачей, т.е. в данном случае правильно назвать крапиву по-латыни. Можно добавить, что контрастное представление [*urca dioica*] работает и как мазохистская провокация: а что будет со мной, если я скажу вместо «уртика» «урка»? Точнее, даже не мазохистская, а садистская провокация подлого *сверх-я*: посмотрим, что с ним будет, когда прозвучит «урка». Победный крик ботанички, сотрясая барабанные перепонки, тотчас перешел на подтяжки: «Он разгуливает на глазах у всех в нижнем белье!!!» Постепенно ее крик перешел в

саркастический фантазм о том, как я хожу мочиться в женский туалет (я слушал эту историю с недоумением, поскольку дело было в лесу, и меня вообще не интересовал никакой туалет). Крики учителей моих во сне пробуждаются во сне криками: криком Сезер, криком аналитика из кинокомедии «Анализируя это», криком Бодрийяру «Сам ты подобие!!!». Страх от криков усугубляется здесь страхом подойти к Бодрийяру на открытии его выставки (за несколько часов до этого мы немного пообщались перед его лекцией), поскольку его фотографии мне неособенно понравились, да и поклонником его теорий, кажущихся мне идеально шарообразно замкнутыми, я никогда не был. Более того, страх проговориться, страх сказать не то, вполне сочетается здесь со страхом говорить по-французски. При всей моей любви к этому языку нужно сказать, что, во-первых, мне не нравится французская «педагогика» постоянного прерывания и коррекции речи иностранца, во-вторых, моя первая учительница французского языка основывала свою педагогику на крике, на садистическом разрушении самооценки ученика. Интересно, что через месяц нашу французскую группу покинули все, не выдержав шок-лингво-обучения, все, кроме меня. Кто-то мог бы сказать, что я упорный ученик, кто-то — что я верю в эту дзен-методику, кто-то — что я исследую психопатологию садизма, кто-то — что я просто *маз*охист[1].

19 сентября 1999. Стамбул. «Засыпаешь — не забудь видеокассету!»

Избушка для первоклассников в селе Богородицком.

[1] Детальный анализ этого сновидения можно найти в: Mazin Viktor. Der Masochismus, benannt nach le Nom du Pere // Pahntom Der Lust. Visionen des Masochismus. Band I. Peter Weibel (Hg.) Graz: Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum. Band I. S. 188—198.

Что я там делаю, уже не помню. Ночь. Да, да, я — библиотекарь! Я собираюсь уходить, с удовольствием задерживаюсь.

Оттуда я с высокой девушкой-иностранкой отправляюсь на Пушкинскую, 10. Ночь. Там нет входа. Мы пробираемся по лазу где-то внизу. Потом она, уже дама, какимто образом оказывается по ту сторону, а я вынужден преодолевать металлическую преграду, типа той, что перед кинотеатром «Спартак». Более всего удивляет название этого места: вместо улицы Пушкинской что-то на букву «Э».

Кто-то читает лекцию, потом я подвожу итог, но меня перебивают, впрочем, вполне «гуманно». Да, перед лекцией я был в клубе, где Бармен с маленькой головкой неожиданно вынимает шприц, открывает рот с маленькими острыми, как у Бивиса, зубами, с двумя маленькими, слегка загибающимися клыками и «двигается»; я понимаю, что здесь все так или иначе «двинутые». Хорошо, что я здесь с видеокассетой.

Первая часть прекрасно связывается со второй, если вспомнить, что я «нарушал закон» в этой самой избушке-библиотеке, где задерживался после занятий с новенькой учительницей. Она была высокого роста и преподавала иностранный язык. Мое бессознательное вполне могло о ней вспомнить, когда вчера Сабина познакомила со своей ассистенткой Анной, девушкой двухметрового роста. Все эти девушки делают меня маленьким, помогают регрессировать, а сами превращаются при этом в мам, бабушек, психоаналитиков. Кстати, вчера я почувствовал себя вполне у бабушки, когда мы лежали над Стамбулом на диванах у журналистки Лейлы, которая вспоминала о своих встречах с президентами, королями и министрами, а мне тем временем вспомнились милейшие бабушки, окружавшие меня в детстве в Днепропетровске. Все

эти бабушки и девушки, бармен со шприцем пробуждают фрейдовских девушек из сновидения об инъекции Ирме. От пациентки по имени Ирма один шаг до девушек по имени Ира. В течение многих лет, начиная с первого класса, так уж получалось, что я дружил с девушками по имени Ира, включая и девушку из избушки, включая и даму, от которой меня отделяет металлическая преграда.

Лекция также приводит меня к воспоминаниям о бабушке с дедушкой в Днепропетровске. «Кто-то читает лекцию» — Бодрийяр. Его визит в Стамбул, суета турецкой общественности напомнили мне кинофильм «Скромное обаяние буржуазии». Особенно после того, как Бодрийяр ушел из дома нашей подруги Рабии. Впрочем, лучше сказать о том, как он пришел, «лучше» потому, что его появление как раз и напомнило мне ситуацию из моего раннего детства в Днепропетровске: я очень медленно входил в коммуникацию с радостно окружавшими меня чужими людьми, бабушками и дедушками. Когда появился Бодрийяр со своей спутницей Мариной, мы уже сидели за столом и весело смотрели на Босфор. Гостям предложили стулья, но мыслитель угрюмо сказал: «А я хочу сидеть здесь», — и указал на одно из «наших» мест. Мы ему, конечно, уступили место, но он продолжал сидеть с видом обиженного ребенка, молча, в своей скромной футболке с лакостовским крокодильчиком. Я радовался воспоминаниям о Днепропетровске, а Олеся общалась с Мариной. В какой-то момент Марина поняла, откуда мы, и радостно воскликнула: «Жан! Жан! Эта парочка — не турки, они из Санкт-Петербурга!!!» Жан заворчал: «Да знаю я, знаю». Потом он обиделся, что Рабия попросила его подписать книгу, но при этом скромно добавила, что не очень-то разбирается в его теориях. «Ну вот, — продолжал он ворчать, — не понимаете, а книгу подписываете!» Когда французы ушли, обаятель-

ная буржуазия расслабилась и начала веселиться. Особенно преуспевал итальянский нефтепромышленник Алессандро, который, перед тем как идти на ужин с Бодрийяром, позвонил жене своего брата в Рим, где она возглавляет кафедру философии в университете, чтобы узнать в двух словах все о философе. Теперь он принялся расспрашивать меня. Я неожиданно для себя сказал: «*Il est Mick Jagger de philosophie*». Алессандро тотчас заинтересовался: «И что, его книги хорошо продаются? А, так он богатый!» Тут я вспомнил кинофильм Антониони «Ночь», в котором итальянский промышленник рассказывает о своей встрече с Хемингуэем: «Настоящий писатель! Настоящий интеллектуал! Миллионы зарабатывает!»

Хорошо, что я во сне с видеокассетой. Если все во сне двинутые, если не удастся преодолеть преграду перед кинотеатром, то я смогу посмотреть видеофильм. Перемотать его, вернуться к ранее увиденному и услышанному.

Как ни странно, Хемингуэй напоминает о слове на букву «э»: *Хэмин*гуэй — *Эмин*ем. Эминем — не только недавно появившийся белый рэпер, который мне сразу понравился, но и турецкое слово «конечно», которое я вчера вставлял в свою речь вместо американского «sure» в наших диванных беседах с турецкими дамами и бабушками.

Наконец, вот еще одно «откровенное» сновидение о коммуникации и дискоммуникации:

7 сентября 2002. Вена. «Интер-Нет»

Я пытаюсь выйти на связь, нажимая на сенсорный экран, но он почему-то завис, — при каждом нажатии вздрагивает, но изображение при этом не меняется. Так повторяется много раз, пока повторение моего жеста не перетекает в странное акустическое эхо: я говорю «интер», а в ответ слышу: «нет».

Проснувшись, я сразу вспомнил, что вчера в Музее современного искусства пытался сдвинуть рисунок Андре Массона на экране, нажимая на сенсор, но тот завис, как, впрочем, завис и я здесь, на выставке Арто, о которой в восторженных тонах рассказывал Инге перед тем, как отправиться спать. Кстати, утром, перед посещением музея, я стоял с Инге в метро и нажимал на *подобный* сенсор на другом экране — на том, что «отвечает» за выдачу проездных билетов. Мы по очереди повторяли одну и ту же операцию, пока, наконец, она не оказалась успешной, пока не установился интерфейс. Помимо интерфейсов на выставке и в метро я пользуюсь по нескольку раз в день компьютером Инге для выхода в Интернет. Благодаря сети (net) я на связи с домом. Благодаря сновидению устанавливаю я связь с самим собой. Вопрос связи, паутины отношений, микрополитики связей, внекомпьютерного интернета занимает меня пару последних дней. Эта паутина начинает плестись, например, с моего отношения к футбольной команде «Интер», которая, как я узнал вчера, продала Рональдо мадридскому «Реалу» и, похоже, имеет еще меньше шансов на скудетто, чем в прошлом году. С другой стороны, в эту паутину вплетается мысль об Интернете, через который мы вышли вчера с Биргит в Музее Фрейда на сайт Музея сновидений Фрейда, и я был сильно огорчен его состоянием. «Как же сделать так, чтобы у нас все получалось?» — подумал я. Развитием музейного сайта занимается у нас Вера. Вера тотчас связывается в этой паутине отношений с Вероникой, с которой нам, ни мне, ни Инге, ни Лидии, не удалось наладить связь на приеме в австрийском МИДе. Причем я, в отличие от остальных, «завис» с Вероникой, поскольку, с одной стороны, видел перед собой совершенно неуместное для переговоров деструктивное поведение, с другой — мне было жалко смотреть на съежившуюся, приготовившуюся в страхе к катапуль-

тированию женщину. Ощущение дискоммуникации возникло у меня и после моей лекции. Лекцию восприняли отлично, и мы, как полагается, отправились в ресторан, где все вскоре забыли о тех вопросах, которые мне казались предельно важными и интересными, и перешли на крайне возбужденное обсуждение микрополитических вопросов, касающихся музеев, государства, статуса, позиций и т.д. Я опять подумал, что только школьники, студенты и пенсионеры могут *жить*, любить, ненавидеть, совершать странные, неожиданные поступки, ходить в кино и на лекции, переживать увиденное и услышанное часами, читать книги, обсуждать выставки, увлекаться научными открытиями... Взрослые кажутся мне мертвыми. Пять дней в неделю они пропадают на работе, затем на два выходных дня выходят за пределы общения — отсыпаются, исчезают за городом, пьют, принадлежат семьям и т.д. Эта капиталистическая машинерия, бесконечно *повторяющаяся* рутина, гомогенный порядок, как сказал бы Батай, вызывают у меня бурный протест. Не хочу быть взрослым! Не хочу быть мертвым! Хочу наслаждаться! *Lieben, spielen, und arbeiten*! — как завещал Фрейд. Мне все интересно! Невротика заменил автомат! — кричал внутренним голосом я перед сном. Автомат повторял за мной: нет, нет, нет. Автомат завис: нет, нет, нет. Связи между нами нет. Интер — Нет!

Видимый жест в сновидении замещается слышимым эхом, причем эхом асимметричным, что вообще напоминает о психоаналитическом сеансе, на котором отсутствует зрительный контакт, но открывается в отношениях анализирующего и анализируемого пространство как раз таки асимметричного эха. Слова одного отзываются молчанием другого, слова одного отзываются вопросами другого, слова одного отзываются отказом («нет», Versagung) Другого: интер! — нет!

Сон начинается с жеста, с аналогового повторения, а заканчивается вполне цифровым, компьютерным, автоматическим, хотя и лишенным симметрии эхом. Сон начинается с навязчивого повторения в духе Фрейда, для которого невербальное воспроизведение действует в результате сопротивления воспоминанию, т.е. вербализации. Продолжается сон уже в духе Лакана, для которого любое навязчивое повторение — процесс, принадлежащий сети означающих и тем самым структуре языка. Повторение переходит на лингвистический уровень: интер! — нет! «Навязчивость» Фрейда замещается «автоматизмом» Лакана. Саморегулирующаяся технология автомата включается в настойчивую работу той сети, в которую интегрирован я как сновидец.

4. Образ и воображение

Во введении в «Сновидение и экзистенцию» Людвига Бинсвангера Мишель Фуко задается вопросом, почему в сновидении значение предстает в образах. Он обнаруживает у Фрейда два ответа: во-первых, вытесненное нуждается в прикрытии, в вуали для того, чтобы скрыть изначально вербализованное значение; во-вторых, оно вынужденно обращается к архаичному образному характеру удовлетворения желания.

Изначальный образ типа галлюцинируемой материнской груди или сцены родительского коитуса получает значение только ретроспективно, задним числом [*nachträglich*]. Когда происходит соединение бессознательного желания и сознательного восприятия, образа и слова, воображаемого и символического, след запечатлевается, образуя травмирующее воспоминание. Это воспоминание, будучи неприемлемым для сознания, оказывается вытесненным, т.е. остается вне вербализации. Однако дело не столько в том, что сновидение

иносказательно повторяет травматический опыт прошлого, сколько в том, что сновидение — провозвестник истории. Сновидение не столько воскрешает нечто из прошлого, сколько возвещает нечто из будущего.

Фуко подчеркивает освободительный дух сновидения. Глубочайший смысл сновидения состоит даже не в том, что оно обнаруживает скрытые механизмы работы психического. Он заключается в первую очередь в том, что сновидение высказывает судьбу человека и представляет одиссею человеческой свободы.

Чтобы несколько снять напряжение мысли Фуко, вернемся к автобусам. Вернемся тем не менее, чтобы представить воскрешение будущего в духе Фуко. Итак, сон опережает прошлое.

11/12 июля 2001. Фос ду Игуасу. «Сон опережает»

Мы отправляемся куда-то на автобусе. Человек по имени Ворон, к моему удивлению, берет на себя роль гида (ничего удивительного здесь нет — Ворон уже был «гидом», когда мы ездили в Рио в лес Тиджука, поскольку был единственным среди всей международной группы, кто немного говорил по-португальски). В автобус неожиданно входят два чудовищных качка-верзилы, два «быка». Мы едем. Автобус тесный, скорее это даже микроавтобус (на таком мы ехали в Тиджуку). «Быки» побычьи шутят. Они начинают прикалываться к одному вертлявому молодому парню. Когда автобус останавливается, они говорят всем, что никого не тронут (сегодня), а парню говорят: «Ну, что, Арон, пошли». Потом, как это и бывает в триллерах: «У тебя есть шанс. Беги!» Парень выходит. Все смотрят, как он побежит. Он быстро, но не очень идет, потом вдруг возвращается и становится перед «быками» на колени. В этот момент я обращаю

внимание на то, что за ним открывается роскошный вид пляжа Капокабаны.

Кинотеатр «Смена». Там показывают порнофильмы, точнее фильмы с откровенными сценами. Как и в предыдущих сценах, меня все это мало волнует.

Имя Арон почему-то вызывает у меня в памяти не столько моего папу, сколько Тима Рота. Мне кажется, что так его звали в одном из фильмов.

Два «быка» напоминают мне о двух аргентинских рейнджерах, неожиданно возникших вчера из тьмы, когда мы уже сворачивали съемочную аппаратуру. Они очень удивились, обнаружив странную группу лиц в пустынном национальном парке, и потребовали разрешение на съемку. Дэвид порылся в карманах и, конечно, ничего не нашел. Меня удивили два момента: 1) я, как советский человек, все равно испугался представителей власти, хотя, во-первых, разрешение у нас все равно было, во-вторых, ответственность лежит не на мне, а на Дэвиде, 2) рейнджеры были предельно корректны, даже любезны, более того, помогли нам спустить со ступенек тележку с аппаратурой.

Впрочем, меня на сей раз интересуют не картины сновидения, а два господствующих чувства — теснота и отстраненность.

Название сновидения — «Сон опережает» — связано с появлением Ворона. В Рио я дал ему адрес нашей гостиницы, но не думал, что Ворон последует за нами через всю Бразилию, «зато» мое бессознательное это прекрасно «знало». И вот вчера, когда мы вернулись после съемок в гостиницу, на пороге нас встречал Ворон, этот блуждающий нью-йоркер. Его появление вклинилось в нашу дружную съемочную группу. Теперь вместо захватывающих нас постоянных обсуждений съемок мы вынуждены отвлекаться на светские разговоры, которые

никого из нас не волнуют. Ворон — бродячий интеллектуал, обладающий потрясающими способностями адаптироваться, вписываться в нужный для комфортного времяпровождения и экономии средств контекст. За ужином, как я и предполагал, он изящно не заказал себе никакой еды, а потом элегантно доел все, что осталось на наших тарелках. Ворон обладает потрясающей памятью, что позволяет ему легко проникать в любую среду. У людей тотчас возникает ощущение, что этот человек знает всех и вся. Он представляет для меня особый интерес, поскольку в последнее время я встречаю два типа мнемо-манипуляторов: одни ничего не помнят и тем самым не несут никакой ответственности; другие — помнят все и манипулируют сомнениями в памяти других людей.

Итак, сон опережает: на следующий день Ворон действительно деликатно потеснит нас в машине, сядет с картой на переднее сиденье и будет ловко исполнять роль гида. Ворон уже отлично говорит по-португальски (неделю назад, когда мы расстались в Рио, он едва объяснялся). И все же никого из нас не обрадует, что он нас потеснит и будет отвлекать от работы. Сновидение опережает ту тесноту, которая возникнет в этот день.

Именно работа вызывает у меня еще одно чувство, присущее всем частям этого сновидения: отстраненность. Одна из моих функций непосредственно на съемочной площадке — улавливать отражателем свет и направлять его нужным образом на лицо. *I'm a reflector-holder.* Эта работа метафорически вполне психоаналитическая и напоминает мне о переносе. Отстраненность, таким образом, воспринимается мной как психоаналитическая нейтральность, как необходимость отстраненного взгляда на перенос.

Переносное, метафорическое значение в этом сновидении, кстати, касается уже не автобуса, не микроав-

тобуса, а быков. Автобус и «автобус» предыдущего сновидения превращается в быков и «быков», животных и людей. Иконические знаки с изображениями быков встречаются здесь на каждом шагу. Они-то в конечном счете и искажаются до глумящихся «быков».

5. Искажение

Здесь пора на время вернуться к тому, с чего начиналась эта глава, — к искажающей работе сновидения. Это понятие, искажение [*Entstellung*], оказывается предельно важным для понимания как работы сновидения, так и работы толкования сновидений. В книге «Человек Моисей и монотеистическая религия» Фрейд пишет о двух значениях этого понятия: искажение предполагает маскировку и/или перемещение.

Пересказ сновидения вновь искажает картину увиденного — искажает и создает ее, искажает, т.е. *маскирует*, в дискурсе и *переносит* в него. Фрейд подчеркивает, что сновидение как особая форма мышления характеризуется не проявленным и не скрытым содержанием, а его работой, которая как раз таки и состоит в искажении. Таким образом, постановка, представление [*Darstellung*] сновидения — это искажение [*Entstellung*]. А толкование сновидения — снятие этого искажения; а можно сказать, и еще одно «обратное» искажение.

Образный язык сновидения оказывается действенным только в том случае, если воспроизводит искажения. Онейровысказывания проявляются не как таковые, не как представления, но как искажения и перемещения. Значения возникают не в связи с тем, что стоит за тем или иным образом, той или иной буквой, но в связях, *открывающихся* между ними. Чтение ребуса осуществляется не с точки зрения позиции [*Setzung*], а с точки зрения диспозиции, разборки, разъяснения [*Auseinandersetzung*].

Вот пример возможного буквального и переносного чтения идиоматического выражения:

16/17 октября 2001. Пекин. «Отдаю честь»

Я — капитан корабля. Отдаю честь товарищу Мао. Затем рассказываю людям о том, что наш корабль был пробит подводной лодкой, и при этом пропала часть грузов, но, успокаивая собравшихся, говорю: «Все до единого пассажиры живы!»

Вчера мы долго говорили с Джу Бином о Мао Цзэдуне. Капитан корабля — тот, кто стоит на корме, — кормчий — Мао Цзэдун. Получается: я — капитан — кормчий — Мао. Я отдаю честь своему Мао. Красивейшие эсминцы я наблюдал в новостях по телевизору. Утром мы видели множество пионеров на Тяньаньмэнь, а Джу Бин демонстрировал, как они отдают честь. Во сне я отдаю честь Мао, кормчему, который, конечно, являет собой ум, *честь* и совесть. Иначе говоря, Мао — не столько *я*, сколько (мое) *сверх-я*. Я не берегу честь смолоду, а передаю ее Другому.

6. Капиталист и управляющий

По крайней мере, в двух своих работах Фрейд, говоря о сновидениях, приводит метафору из области капиталистической экономики. Во-первых, в «Толковании сновидений», во-вторых, во «Фрагменте анализа истерии», известном как «Случай Доры». Интересно, что эта метафора воспроизводится, более того — доказывается, в отдельных статьях по нейрофизиологии сна и сновидения. При этом обращают внимание на то, что все пусковые механизмы сновидений производят во сне возбуждение. Сновидения в этом случае — это как бы ответная

реакция на такое электростатическое и нейрохимическое возбуждение. Сновидение выступает, как писал Фрейд, в роли стража сна. Оно, как подтверждают исследователи нейрофизиологии мозга, предохраняет от возникающего возбуждения. Британский специалист по этому вопросу, Маркс Солмз, пишет, что отношения между различными усилителями возбуждения и пусковыми механизмами сновидения напоминают аналогию Фрейда: сновидения появляются лишь тогда, когда стимулы, выступающие в роли предпринимателя, привлекают капиталиста, бессознательные силы либидо, которые и несут ответственность за порождение сновидения.

Напомним теперь эту метафору Фрейда. В истории болезни Доры он так распределяет роли организаторов сновидения: дневная мысль играет для сновидения роль *предпринимателя*. У этого предпринимателя есть идея организации производства и желание ее воплотить в жизнь, однако у него нет капитала. Ему нужно найти *капиталиста*, который покрыл бы все затраты. Таким капиталистом, всегда и бескорыстно покрывающим все психические расходы сновидения, какими бы ни были дневные мысли, и являются желания *бессознательного*.

Предприниматель в этой метафоре — это управляющий, менеджер с желанием найти желание «Капитал». Капиталисту и приписывается желание, *бескорыстное* желание.

24 января 1999. Лос-Анджелес. «Частная собственность»

Мы в темном зале, то ли на концерте, то ли на рейве. Перерыв. Я понимаю, что можно выйти в соседний зал что-то съесть. В соседнем зале перерыв. Я захожу в светлое буржуазное пространство типа буфета в Мариинском театре. Там столы, за ними редкие люди, на них —

фрукты. Я понимаю, что еда здесь — не общественная собственность, а частная и что, видимо, не стоит мне брать яблоко. Я прохожу между столиками. Где-то пропадает фрукт, и официант, а точнее портье, который делает фруктовые салаты, начинает орать: «Who took it?!!» Я даже не понимаю, что именно кто-то взял. Со смешанными чувствами, страхом и уверенностью, что я здесь ни при чем, прохожу мимо него. Он орет: «You!!!» Хватает меня сзади, левой рукой пережимает мне горло, а правой делает надрез на левом веке. В мгновение ока утрачиваю я веру в справедливость.

Если предприниматель в этом сновидении — остаток дневных впечатлений, то таким остатком, я бы даже сказал огрызком, яблочным и огрызающимся, окажется неловкость, которую я испытываю, когда за меня платят. Я ведь не Незнайка на Луне, я знаю, что за еду нужно платить, но платит в очередной раз Дэвид со словами *it's a part of our business*. Именно здесь чаще всего вспоминаются постоянные недоразумения, возникающие у Незнайки на Луне, там, где правит капитал. История с официантом, а точнее портье, хватающим за горло, откровенно напоминает историю с Незнайкой, который, отобедав в ресторане, не собирается платить, поскольку не понимает, что такое деньги: «Какие, дорогой друг, деньги?»

Официант превращается в портье, как мне кажется, в связи с другим огрызком дневных впечатлений: мы оказались нарушителями местного закона — пытались пройти в клуб «Трубадор» на *концерт и рейв* Трики и Маггза мимо очереди. Нас резко остановил стоявший на дверях (*doorman — portier*). Захваченный при попытке нарушить закон, впал я в ступор. К клубу нас подвез наш товарищ по фамилии Гринберг. Заметив, что у нас проблема, он вышел из машины, о чем-то переговорил с

«портье» и радостно нам сказал: «Я обо всем договорился, заходите». Я застыл как камень и не мог сдвинуться с места, я хотел одного — соблюсти закон и отстоять очередь. В конце концов мы все же прошли без очереди. В какой-то момент, когда музыка прервалась, я вышел в другой зал за напитками, где застрял, рассматривая портреты когда-то выступавших в клубе людей типа Джима Моррисона и Джона Леннона. Яблок там не было. (Мне кажется, что последние слова вполне могут быть неточными, поскольку кто-то на фотографии вполне мог держать пластинки с лейблом Apple.)

Во сне я не нарушаю Закон, но несу наказание (за его дневное нарушение). Возжелал — уже совершил: захотел яблоко во сне — уже его взял. Таков Закон Сновидения. Таков Закон ОнейроБиблии. «В мгновение ока утрачиваю я веру в справедливость» — в мгновение утрачиваю я око возжелавшее. Яблоко как объект желания трансформируется в глазное яблоко, и прикрывающее его веко отмечается наказанием — бунюэлевским надрезом: не насытится око зрением, а ум богатством. Мгновение — век.

Все эти смещения напоминают мне еще об одном огрызке дневных впечатлений: утром Диана подробно рассказывала о структуре языка навахо, подчеркивая его несоответствие евклидовой системе. Это — глагольный, движущийся язык эйнштейновской вселенной.

7. Обращение средств связи

Как же средства массовой коммуникации проникают в сновидения?

Во-первых, как остатки дневных впечатлений. Как то, что всегда оказывается по тем или иным причинам непережитым, неизжитым в бодрственной реальности, как то, что невозможно полностью присвоить. Телефон,

телевизор, радио, компьютер и т.д. — все это часть человека, но та часть, которую он не может окончательно сделать своей. Это та часть, которая всегда оказывается на границе между человеком и другими людьми. Это не только тот орган, который он окончательно не может присвоить, но и орган, который нельзя ампутировать. Все эти приборы необходимы человеку как воздух. Если нет прибора настоящего, то на помощь может прийти онейроприбор. Однажды я долго не мог уснуть. Я лежал и перебирал причины бессонницы. Среди них — отсутствие свежего воздуха. Дело было в Хабаровске, вокруг горели леса, и из открытой форточки вместо кислорода поступали углекислый газ и азот. Наконец мне удалось на мгновение уснуть.

10/11 октября 2001. Хабаровск. «Сон-кондиционер»

С улицы я вхожу в Музей сновидений в Петербурге, как когда-то входил в дом бабушки в Днепропетровске. При входе я нажимаю тумблер кондиционера. В музее меня обдает сильная струя свежего воздуха, я радостно отплясываю под «джангл» и удивляюсь — откуда у меня силы на танец? Тут я просыпаюсь, ощущаю «галлюцинаторный» свежий воздух и спокойно сплю до самого утра.

Во-вторых, средства массовой коммуникации попадают в сновидения не как таковые, а как их функция, воображаемая функция технологии репрезентации. Иначе говоря, мы видим не телевизор, а смотрим сон *как по телевизору*, мы не видим телефонный аппарат, а разговариваем во сне с кем-то *как бы по телефону*. Сновидение воспроизводит саму коммуникацию, саму технологию коммуникации. Допустим, сновидение не по-

7. Заказ № 834.

казывает, как я вхожу в кинотеатр, усаживаюсь перед экраном и т.д., а просто демонстрирует мою версию кинофильма. Иногда, впрочем, сон воспроизводит и кинотеатр, и кинофильм, причем без экрана, кинофильм разыгрывается прямо в кинотеатре.

13/14 апреля 2000. Хельсинки. «Бурый»

Что-то типа кинотеатра. В темноте между невидимыми зрителями, которые одновременно есть и нет, я отслеживаю небольшого бурого медведя. Он остался бы жив, если бы не нарушил порядок, а так я должен его прикончить. Я ведь работаю на кое-кого. Причем те, кто дал мне это задание, не верят, что я смогу найти бурого. Но я, петляя взад-вперед, в конце концов нахожу его и ликвидирую.

Сновидение представляет собой смесь двух событий — ночного похода на вечеринку Свена Вата и просмотра кинофильма Джима Джармуша «Самурай».

Кинотеатр — это еще и танцевальная площадка, о чем говорит то, что люди есть и одновременно их нет. Кроме того, петли назад-вперед тоже напоминают мне танец. Эти же движения вызывают в памяти картинку из книги о Лакане, которую я накануне читал. Речь там шла о негативной галлюцинации: человек петляет в пустой комнате, тщательно обходя «мебель», а затем рационализирует свои действия словами «сначала я пошел к картине на стене, потом заметил подругу и направился к ней».

Когда мы после танцев ночью возвращались домой с Раулем, я ему пересказывал «Самурая». При этом не упомянул о сцене с медведем, которая меня больше всего задела: я радовался как ребенок, когда Самурай, с которым я идентифицировался, прикончил двух белых негодяев, убивших медведя.

«Небольшой бурый медведь», которого я вынужден прикончить, это, конечно же, я сам. Самый памятный для меня костюм, сшитый моей мамой для школьного карнавала в первом классе, был костюмом обезьяны, но не меньше походил и на бурого медведя. Модальность «должен прикончить» указывает на отцовскую инстанцию *сверх-я*. Значит, речь скорее идет об идентификации с агрессором, чем о суициде. Долженствование из кинофильма отлично вписывается в это сновидение через кодекс самурая.

Представление о средствах связи было предельно важным для теоретических построений Фрейда. Важнейшая глава его труда «Бессознательное» (1915), шестая, называется «Сообщения между двумя системами». Под двумя системами Фрейд подразумевает системы сознательного и бессознательного. Слово «сообщение» по-немецки *der Verkehr* означает как раз таки транспортное сообщение. По магистралям между системами движется транспорт. Иногда на дороге возникают пробки. Порой приходится возвращаться. Зачастую приходится ехать окольными путями. И все же они летят — автобусы, автомобили, поезда, грузовики, самолеты, самосвалы.

13/14 октября 2001. Хабаровск. «КамАЗ»

По настоянию Олеси мы купили самосвал «КамАЗ» и собираемся ехать из Санкт-Петербурга в Тель-Авив. «КамАЗ» стоит перед домом на улице Шевченко. Я озадачен: как же маленькая Олеся будет вести столь гигантскую машину? Не свалимся ли мы с этого самосвала? Не промокнут ли наши рюкзаки в кузове? Мы уже собираемся выезжать, как появляются мои родители и брат. Мой брат, Вениамин, грустный. Родители суетятся. Они стре-

мительно жарят у плиты котлетки и быстро их едят. Потом они выходят на улицу. Я подхожу к плите и не могу понять, зачем такой сильный огонь? Масло брызжет на мои брюки.

«КамАЗ» сразу же связывается со словами намаз и хамаз. Неудивительно, что эти арабские слова, означающие моление и радикальную исламскую группировку, вызывают образ родителей, живущих в тревоге в Израиле, который, по сути дела, находится в состоянии войны. Родители думают о возвращении в Россию. Квартиру им обещал подыскать мой брат, но это не так просто сделать, вот он и загрустил, а родители суетятся, не знают, ехать им или оставаться. Мы же едем во сне навстречу родителям из Санкт-Петербурга в Тель-Авив. Едем на самосвале, сами сваливаем, т.е. уезжаем. Сваливаем на самосвале «КамАЗ». «Ка-МАЗ», конечно же, везет в кузове начало моей фамилии, т.е. семьи. Ка — душа. Такой вот ребус-саморебус.

7
АЛЛО, АЛЛО! ГОВОРИТ МОРФЕЙ

1. На расстоянии

Алло, алло? Телефон выводит в другое пространство. «Захотел поговорить, взял трубку — поговорил, и ходить никуда не надо», как говорится в рассказе Николая Носова «Телефон». Присутствие, идентичность человека, говорящего по телефону, оказываются расщепленными. Мы переправляемся нашими голосами туда, где нас, строго говоря, нет. В тот момент, когда мы слышим голос человека, находящегося где-то там, в другом месте, мы отчасти, от нашей, так сказать, слуховой части, от части нашего психического пространства оказываемся вместе с голосом другого человека. Мы не там, где мы есть. Расстояние до другого человека, организующее нашу идентичность, тает, сокращается до предела. Другой засел в ухе. Незримый Голос. Чем не психотический коллапс? Алло, алло?

От такого виртуального перемещения меняется даже поведение тела. Неудивительно, что водителям запрещают разговаривать по телефону за рулем. Этот фантазматический выход из тела при телефонном разговоре вполне напоминает сон. Такое подобие, похоже, предписывает и функции телефона в сновидении.

Теле-фон — звук на расстоянии. Разговор по телефону — разговор на расстоянии. Сновидение — также пе-

редача послания на расстоянии. Подобно телефонной связи, онейроповествование может время от времени прерываться, так что приходится *потом*, *после увиденного*, мысленно проговорить: «Что-что? Алло, алло! Плохо слышно! Какой-то фон! Говорите громче!!»

Что-то не так с телефоном, что-то не так с линией...

15/16 мая 2001. Олюдениз. «Рождество. Рождение. Перерождение»

Я доедаю маленький кусочек курицы на косточке. У нас в доме много гостей. Появляются жена моего брата Лариса и тетя Сима. Они вручают мне подарки. Тетя Сима дарит мне телефонную трубку. Но почему-то не дает мне ее в руки. «Наверное, думает, что они у меня жирные», — предполагаю я. Мимо проносится кот Вася, что меня, конечно, радует. Тут я понимаю, что все эти гости мешают мне смотреть телевизор, а там «Барселона» играет с «Лацио». Я ухожу и попадаю в Музей сновидений.

Там капитальный ремонт. Инсталляцию вынесли, и осталась пещера. Выглядит дико красиво. Отдельные части пещеры освещены голубым, зеленым и другими цветами. Отдельные части затянуты полупрозрачной пленкой. Кое-где стоят слайд-проекторы. Встречаю Нору Коненкову, потом Костю Митенева. Тут вспоминаю выставку «Третья мировая война» и предлагаю Косте выставить его оффлайн фотографии прямо здесь, в пещере. Он: «Выставку во время ремонта могут расценить как неуважение». Я: «Как хочешь». Прошу Олю Матвееву погасить свет в музее. Свет гаснет. Я просыпаюсь.

Я просыпаюсь, когда гаснет свет в Музее сновидений. В сновидении, как в кинотеатре, гаснет свет (на экране). Сеанс окончен. Пора просыпаться. Я вспоминаю, что

перед сном, за ужином, я ел «маленький кусочек курицы на косточке» с рисом, что отчасти, конечно же, предопределяет появление Ларисы, ла Рисы. Гости с подарками напоминают о дне рождения. Завтра день рождения Олеси, а значит (в силу идентификации), и мой день рождения. Тема праздника дополняется и тем, что накануне мы посетили остров Святого Николая, известного в мире под именем рождественского Санта Клауса.

Тетя Сима дарит мне телефонную трубку, но не дает ее мне в руки. Т.е. это скорее телефон *сим*волический. Значит, нечего его трогать! Невозможность что-либо потрогать важна для сновидений вообще, и этот принцип «бесконтактной витринности» использовался при создании Музея сновидений. Интересно вторжение откровенной рационализации — причем рационализации по типу проективной идентификации — прямо в сон: тетя Сима не дает мне трубку в руки, потому что думает, что они у меня жирные (кстати, ошибается, поскольку обычно я ем все палочками, так что руки остаются чистыми).

Во время записи этого сна я тотчас обращаю внимание на то, что Тетя Сима имеет ту же аббревиатуру, ТС, что и «Толкование сновидений», а значит, намекает мне, что «в ней» содержится указание, как на Фрейда, так и на нас с П.П. Однако появление тети Симы, как мне кажется, не только и не столько объясняется аббревиатурой, сколько еще одним названием острова Святого Николая — остров Символа. Отплыв от острова, мы завели разговор о многозначности этого понятия, о разночтениях его, о конфронтации символической интерпретации у Фрейда с интерпретацией акустической. Интересно, что остров назывался не Символ, а именно Символа (Symbola). «Символа» легко сгущается в «Сима» (Сим<вол>а). Кстати, имя тети, «Сима» — уже сгущение: ее полное имя — Серафима.

С вчерашней водной прогулкой связаны многие элементы сновидения. Например, фут*bol*ьный матч «Барселоны» с «Лацио» по онейрическому телевидению. У одного британского паренька на судне я с радостью отметил не свойственную обычным болельщикам, но свойственную мне поддержку разных команд, более того, команд из разных стран. Разве не странно болеть за ту или иную транснациональную футбольную корпорацию по национальному признаку? На парне была бейсболка швейцарского «Грассхоппера», трусы испанской «Барселоны» и майка римского «Лацио». Кстати, помимо непосредственных участников матча я вспоминаю и клуб «Фенербахче», который часто всплывает в моих разговорах с турецким персоналом гостиницы и который вчера показывали по местному телевидению. «Фенербахче» в переводе с турецкого языка значит «звезда полей» (буквально «маяк [*фенер* — фонарь] полей»). «Бахче» напоминает мне о вкусной дыне (бахчевой культуре), которую мы вчера съели, вернувшись на сушу, а также о выставке в Долмабахче на Стамбульской бьеннале пару лет назад. Я ошибочно, т.е. в угоду толкованию, связываю образ выставки в Долмабахче с другой частью той же бьеннале — пространством *пещеры*, затопленной водой. Именно эта часть и произвела на меня тогда самое сильное впечатление, особенно подвешенные в темноте огромные глазные яблоки Тони Оурслиера, а также слайд-тени Вильяма Кентриджа. Оба художника в темной пещере использовали, конечно, проекции. О проекциях мы говорим здесь постоянно, поскольку через десять дней после возвращения из Турции мы улетаем на конференцию в Питтсбург, где собираемся выступать в окружении пяти проекционных экранов. Появление пещеры предопределяется также тем, что из-за волн мы вчера так и не смогли подойти к Голубой Пещере, а также и тем, что спуск в пещеры для Фрейда

символизировал погружение в глубины бессознательного. Так что нет ничего удивительного в том, что «под», «за» Музеем сновидений находится П.П. — «Проекционная Пещера». За-музейное пространство выглядит именно «дико» красиво, подчеркивая дикую, т.е. природную, красоту окружающих гор, пещер и моря.

Есть и еще одна связь между первой и второй частями сновидения — праздник: помимо приближающегося дня рождения Олеси приближается и праздник получения Музеем сновидения награды Национальной федерации психоанализа. Праздник состоится сразу после нашего возвращения, а затем Музей сновидений «засыпает» летним сном, т.е. наступает время, когда мы можем провести там ремонт. Митенев, или даже (связанный с пещерой, норой (он появляется после Норы) и тенями/проекциями) МиТенев (как он себя называет в виртуальном мире), торопился со своей выставкой, поскольку хотел успеть с ней ко дню своего рождения. Я же мог предложить ему до закрытия музея на летний сон только выставку виртуальную, *on-line*. А выставку *off-line* мы перенесли на осень. Это отношение возвращает меня к подарку тети Симы — к телефонной трубке, которую она мне дарит, но не дает в руки. Не дорос я, что ли, до связи?

Трубка вне связи. Трубка *off-line*. Она нефункциональна на первый взгляд. Она не на связи, но она — символ связи. Тетя Сима дарит акустическую связь на расстоянии, что мне кажется теперь даже более важным для сновидения, чем образы, чем телевизор, который мне не дают смотреть. Тетя Сима дарит и связь с детством, телесвязь, говорящую мне вновь о том сильнейшем впечатлении, которое произвела на меня когда-то ее квартира в Харькове, огромная, старинная, темная, как таинственная пещера, с тяжелыми шторами, бесконечными книжными полками, креслом-качалкой, нео-

жиданно появившейся прекрасной юной девушкой. Символическая связь с тетей Симой, телефонная связь, акустическая связь на расстоянии воскрешает давно «забытые» картины.

Между прочим, как только мы вернулись в Петербург, брат Олеси, Сережа, подарил ей на день рождения телефонную трубку.

Известно, что Фрейд в своем моделировании психического аппарата тяготел к оптическим моделям. Он обращается к телескопам, микроскопам, подзорным трубам, очкам, короче говоря, к самым разным *оптическим* протезам. Кажется, телевизионная связь должна быть ближе психоанализу, чем телефонная. Однако не кто иной, как Фрейд производит революцию в терапевтической практике, по сути дела отводя глаза в сторону, закрывая их, сосредоточивая и рассредоточивая свое внимание на звучащем слове. Фрейд переходит от классической фигуры ученого-наблюдателя к новой модели телепевтических отношений, основанных на слухе. Психоаналитик не смотрит. Он слушает. Алло, алло?

В 1912 году Фрейд пишет статью «Советы врачу при психоаналитическом лечении», в которой проводит прямую аналогию между ушной мембраной психоаналитика и безразличной мембраной телефонной трубки. Вот что он пишет: врач «должен обратить свое собственное бессознательное, как воспринимающий орган, к бессознательному больного, воспринимать анализируемого, как приемник телефона, воспринимающая мембрана. Подобно тому, как приемник превращает снова в звуковые волны электрические колебания тока, возбужденные звуковыми волнами, так и бессознательное врача должно быть способно восстановить бессознательное больного, пользуясь сообщенными ему отголосками этого бессознательного, детерминирующего

мысли, которые больному приходят в голову». Приемник бессознательного — ухо. Алло, алло?

Именно в этой статье Фрейд вводит правило для психоаналитиков — правило равнораспределенного внимания, а точнее — правило рассеянности, невнимательности: все, с чем связано внимание, сознательная сосредоточенность, упраздняется. Нет иерархизации информации, систематизации, личным предпочтениям, гипотезам, теориям! Аналитик «должен быть в состоянии использовать все, что ему говорится, в целях толкования, познания скрытого, бессознательного, не заменяя выбора, от которого отказался больной, благодаря собственной цензуре». Важно все — слышать нужно все! Причем услышанное обретает значимость позже, всегда уже *post factum*, задним числом, *nachträglich*.

Парадоксально то, что ухо психоаналитика, которое должно превратиться в нейтральную мембрану, ведущую в бессознательные архивы, непосредственно связано с сознанием, даже в большей степени, чем глаз. Вспомним схему психического аппарата из книги «Я и оно». Слуховой колпак теснее всего связан с сознанием, что и понятно, поскольку сознание и слух сопряжены со словесными представлениями. Таким образом, ухо — двойной агент, агент сознания *и* бессознательного. Магическое телеухо — посредник психических агентств. Да и телефон — вполне волшебный инструмент. Инструмент, похоже, обладающий большей магией, чем волшебная палочка. В 1930 году Зигмунд Фрейд отмечает: человек «с помощью телефона слышит на таком расстоянии, которое даже в сказке считалось недостижимым». Технология связи с невидимым обгоняет фантазию человека в мире сказки. Немыслимо! Говорящая вещь — телефон! Тотем! Фантазм! Агент психического автоматизма! Из телефонной трубки слышится потусторонний голос.

2. Связь с посторонним. Связь с потусторонним

Телесвязь может связывать не с потусторонним миром, а с реальностью, когда сам находишься в потустороннем мире. В путевых заметках, сделанных на трансатлантическом корабле, Фрейд упоминает единственное средство связи с реальностью в ситуации совершенной изоляции — телеграф, *Marconiverbindung*, связывающий между собой суда.

Телеграф, телефон связывают с потусторонним. Неудивительно, что телеграф, телефон напоминают о телепатии. В день рождения телефона, 2 июня 1875 года, Уотсон пишет: «...перенесенный электричеством призрак достиг уха Белла». Вполне психоаналитическая связь с призраками прошлого, с духами, с невидимыми, но слышимыми голосами. Вполне спиритическая связь.

Из различных средств *теле*, т.е. средств связи на расстоянии, таких, как телефон, телеграф, телевизор, Фрейда в первую очередь, конечно же, интересует средство психической связи — телепатия. Почему «конечно же»? Потому, что он — психоаналитик, и сфера его интереса в первую очередь — психический аппарат, а не, скажем, аппарат телефонный. И все же в связи с телепатической связью появляется и связь телефонная. Новое технологическое изобретение сопоставляется с тем, что принадлежит области оккультного. В своей лекции, посвященной сновидению и оккультизму, Зигмунд Фрейд описывает феномен телепатии, приводя в пример телефонную связь. Более того, он подразумевает и пока еще не существующую связь телевизионную. Вот как описывается телепатия: «Например, с лицом А происходит несчастье или оно умирает, а лицо Б, близко связанное с ним, — мать, дочь или возлюбленная — узнает об этом примерно в то же время благодаря зрительному или слуховому восприятию; последний случай, при котором

ей об этом будто бы сообщили по телефону, чего на самом деле не было, представляет собой, в известной мере, психическое подобие беспроволочного телеграфа».

Фрейд подчеркивает выше, что эти два лица, А и Б, связаны сильным эмоциональным интересом. Этот сильный эмоциональный интерес заставляет Фрейда забыть о телефоне в 1895 году. Телефон еще не стал частью его жизни. В 1895 году Фрейд был уже на связи, но легко эту связь утрачивает. Доктору необходим телефон, теле-фон. В этом году он пишет о том, как в нужный момент забыл о наличии этого нового аппарата. Телефон как новое средство еще не успел утвердиться в психическом пространстве настолько, чтобы в состоянии аффекта о нем вспомнить. В так называемом «Наброске одной психологии», в разделе «Расстройство мышления аффектом», Фрейд пишет о том, что сильные чувства всегда расстраивают нормальное течение наших мыслей. В частности, отдельные мысли, а точнее — ассоциации, или буквально — поезда мыслей, забываются, идут под откос. Так происходит и с телефоном, уже установленным в мире вещей, но еще не упрочившим связь в психическом пространстве. Вот этот эпизод из жизни Фрейда: «Так получилось, что из-за порожденного сильной тревогой возбуждения я забыл воспользоваться телефоном, который у меня недавно поставили. Только что проторенный путь уступил место аффекту». Точнее, аффект затуманил недавно проторенный путь. Подобная утрата возможности выбора, эффективности, логики, продолжает он, свойственна сновидениям. Онейроподобное состояние вытеснило связь с гомологичным ему телефоном. Аффект окутал телепатическим туманом телефонную связь.

Телефон — мистический прибор не только в силу своей бестелесной теле-патической электросвязи, но

еще и потому, что у него есть номер. 16 апреля 1909 года Фрейд пишет Юнгу о значении номера своего телефона — 14362. В 1899 году, когда он закончил «Толкование сновидений», Фрейду было 43 года, что совпадает с «43» телефонного номера. Окончание же номера, «62», совпадает с ожидаемой Фрейдом датой своей смерти. Случайность? Совпадение? «У безумия, — пишет Юнгу Фрейд, — есть свой метод».

3. Телепатия — Телефон — Телепортация

На первый взгляд сновидение «имеет мало общего с телепатией», — пишет Фрейд в «Продолжении лекций по психоанализу»; и все же, продолжает он, есть причина для обсуждения *связи* между сновидением и телепатией: «Состояние сна кажется особенно подходящим для приема телепатического послания». Телепатическое сообщение несет с собой весть из бодрственной реальности, искаженную работой сновидения. Телепатическое послание, телефонное сообщение, онейрическая весть связывают различные среды, пространства, и связь эта жизненно необходима. Связь востребована как неотвратимая любовь, и потому она никогда не кажется случайной. Об этом сообщает реклама компании GSM: «Это не случайная связь. Это — любовь!»

Не случайно телефон играет важнейшую роль в кинофильмах. В «Матрице» именно телефонная связь *непосредственно* обеспечивает переход из одного пространства в другое, телепортацию. Эта функция телефона воспроизводится в сновидении «Голос Морфея».

8/9 сентября 2000. Цуг. «Голос Морфея»

Шум, фейерверк. Невозможно понять, то ли это праздник, то ли бомбежка. Ясно одно — нужно немедленно

эвакуироваться. За нами с П.П. заезжает мой папа. Машина у него — небольшой грузовичок со сложными конструкциями клеток в стиле Моны Хатум. Мы подъезжаем к невысокому дому в глубине дворов, залитому бледно-желтым светом. Поднимаемся на второй этаж. Начинаем с Павлом Витальевичем собирать инсталляцию. Она собирается, но не материализуется: все идет как нужно. Тут я замечаю двух непонятно откуда взявшихся типов. Эти невзрачные бандиты нас контролируют. Когда я бросаю взгляд в их сторону в следующий раз, их уже четверо. Они оказываются в соседней комнате. Я вхожу туда и вижу, что их уже десять. Понимаю — пришла пора эвакуироваться. К нам наверх поднимается папа. Я: «Заводи машину! Поехали!» Он хорохорится, говорит: «Сейчас я с ними разберусь!» Когда он подходит к хулиганам, один из них пускает ему в лицо струю сигаретного дыма. Я хватаю папу в охапку и уношу в соседнюю комнату. Он оказывается легким, как солома. На цыпочках мы пробираемся к выходу, затем по двору к машине. По дороге я радуюсь, что инсталляция получилась нематериальной. Сажусь за руль нашего грузовичка. С легкостью его завожу, сдаю назад, потом вперед — просачиваюсь в узкую арку. Удивляюсь, что у меня все получается. Звонок. Вынимаю из кармана телефон. Алло, алло? Слышу голос Морфея. Связь налажена. Ситуация разрешена. Телепартируемся.

Перед моим отъездом в Швейцарию в Петербурге состоялись две «мощные» вечеринки. Первую устроили московские олигархи на даче К-2. Гермес живописно рассказывал, как ночью наместник Путина, заселившийся в соседнем дворце, вскочил в ужасе от рейверского грохота и пиротехнических разрядов. «Шум, фейерверк». На эту вечеринку я не пошел, но пошел на следующую — на праздник бракосочетания Эрмитажа с Гуг-

генхаймом. На ней-то и присутствовал Морфей, т.е. актер Лоуренс Фишборн, сыгравший эту роль в «Матрице». Морфей меня по-детски интересовал больше всего на этом светском мероприятии, даже больше, чем интеллектуально значимый для меня архитектор Франк Герри, больше, чем знаменитый актер Деннис Хоппер. Меня привлекал только Морфей, который отчасти превращал в моих глазах бюрократическое мероприятие в онейроид и придавал моему присутствию на нем характер спецзадания. Меня не интересовал актер, меня интересовал только его персонаж. Я, конечно же, понимал, что это никакой не Морфей, а Фишборн, и потому даже не собирался к нему подходить и о чем-то с ним говорить, поскольку говорил бы я только о миссии Морфея в символической Матрице. В какой-то момент наши взгляды встретились, и он слегка улыбнулся. Эта телесвязь утвердила меня в моем онейро-агентурном статусе, придуманном ради развлечения в скуке светского мероприятия. Контакт установлен! Установление контакта, телефонной связи, опять же просто теле-связи, в «Матрице» жизненно необходимо. Хочешь выжить — успей вовремя к телефону! Подобное происходит и в моем сновидении.

Мой папа в сновидении замещает Илью Кабакова. Накануне П.П. трогательно вспоминал свое детство, поездки в Подмосковье; за рулем сидел Кабаков, единственный обладатель машины. Замена в сновидении Кабакова на моего папу, который вез меня, пока Илья вез П.П. с его семьей, произошла еще в бодрственной реальности, вечером, когда мы приехали в Базель. Я стоял и разговаривал с Кабаковым, вспоминая при этом Днепропетровск, где он родился, так же как и мой папа, и где прошла летняя, теплая, светлая часть моего детства. Меня очень развеселили интонации Эмилии Кабаковой, столь знакомая мне украинская гласная певучесть. Ког-

да Хелена и Маттеус везли нас в Базель, мы чувствовали себя с П.П. расслабленными беззаботными детьми, вспоминали детство, родителей. Говорили мы и об отцах вообще. Тема отцов связана с Кабаковым как отцовским поколением, которому принадлежит и Юрген Хартен, с которым мы виделись утром, и даже Борис Гройс, встреченный нами сразу, как только мы добрались до Базеля. Мой папа, прекрасный водитель, занимает место *водителя* Кабакова в моем сне, а конструкция машины воспроизводит клетку Моны Хатум, увиденную в каталоге, лежавшем на полке в Базельском музее. На сей раз, а видел я эту инсталляцию не раз, она напомнила мне клетки для перевозки быков, которые мы с П.П. и Настей видели в Цуге на «Булл-Парти», вечеринке, совсем не похожей на вечеринку с Морфеем, сновидением, отправляющим в путешествие из реальности в реальность по телефонным беспроволочным, телепатическим, телепартационным сетям.

8
МУЗЫКА СНОВИДЕНИЯ

Музыка играет роль проводника в сновидение — мерный ритм, нежный гипнотизм слов погружают в «забытье». Об этом напоминают нам колыбельные песни. В течение нескольких юношеских лет я спал под фон звучащего приемника. Звуки радио, радиоголоса служили мне своего рода внешней упаковкой сна, как бы постоянно действующей колыбельной. Да и сейчас бывает, я сплю под музыку. Ставлю в режиме «повтор» что-нибудь «монотонное», типа Стива Райха или суфийской музыки, и спокойно себе сплю. Музыка может защищать в этом случае от других, менее желательных звуков, типа шума машины, воя сигнализации, лая собак или пьяных криков за окном.

Музыка как временное искусство, как техне, занимающее время, может усиливать в сновидении кинематографический эффект, как, например, в «новогоднем» сновидении:

31 декабря 2000. Санкт-Петербург.
«Меланхоличная песня»

Я опаздываю на самолет. Мрачноватый город. Возможно, Киев. Я должен быть в аэропорту 20:10, а приезжаю в 21:10, в тот момент, когда самолет взлетает. Сижу на боль-

шом зеленом поле аэродрома и разговариваю с человеком, который должен улететь завтра. Инструктирую его, как ему не опоздать. Вдруг на летное поле падает сначала большой бумажный конверт, за ним — игрушечный металлический самолетик. В момент падения звучит музыка Горана Бреговича. Больше никаких событий не происходит, но еще долго звучит песня «Delicious Solitude».

Киев, конечно, город мрачноватый, о чем я недавно кому-то говорил, но не «сам по себе», а потому, что освещается только Крещатик. Свет одного проспекта. Шаг в сторону — ты во тьме.

Игрушечная тема падения подарков бессознательно предписана приближением Нового года. Ирена вчера положила под елку конверт с подарком, там же я увидел и металлический самолетик. Инструкции «как не опоздать» тоже связаны с Новым годом и подведением итогов. Сначала я опаздываю на самолет, потом инструктирую незнакомца, после чего с неба (из улетевшего самолета) начинают падать подарки — пакет (рождественская тайна) и «регрессировавший» (в детство) самолетик.

Проводы еще одного года вводят и меланхолический мотив из кинофильма «Девственницы-самоубийцы». Поле аэродрома с зеленым газоном напоминает мне о девушке Лакс, одиноко лежащей на поле стадиона. Песня напоминает о ней же, хотя в кинофильме звучала музыка Air. На airодроме эта музыка меняется на близкую ей по настроению музыку Бреговича.

Известное безразличие Фрейда к музыке, возможно, объясняет тот факт, что музыка, да и вообще звуки занимают в его сновидениях незначительное место. В большей мере для него важны невербальные звуки, своего рода акусматическая конкретная музыка.

О музыке в «Толковании сновидений» Фрейд, кажется, говорит всего дважды. Причем первый раз об искажении в сновидении *слов* из оперы Вебера (Freischьtz), а второй раз — об операх Моцарта. Так что из всего богатства музыкальных жанров он выбирает тот, что ближе всего литературе и театру, т.е. тому, что Фрейду по-настоящему дорого.

Однажды на свой день рождения я получил замечательный подарок — музыкальный сон.

20 декабря 2000. Хельсинки. «День рождения»

Эпизод 1: Не помню никаких образов, только очень долго играет невероятной прозрачности drum'n'bass.

Эпизод 2: Две девушки очень быстро и красиво отплясывают то, что я называю во сне «заплетающейся вертикалью», — быстро перебирают ногами, одна за другую. Я слышу голос Насти Премудрой: «Ой, Витя-а-а-а...» Настю я не вижу, но при этом ощущаю полноту ее присутствия.

Эпизод 3: Перехожу на нижний этаж клуба. Там идет строительство — перегораживают пространство, ставят леса. Встречаю Юриса Лесника, который долго пытается объяснить, что тут у него будет мастерская, но сам он, понимаю по его интонации, в этом совсем не уверен. Потом встречаю Ивана Мовсесяна, с которым Лесник делил когда-то мастерскую на Мойке. Иван уверенным голосом объясняет, мол, ему тут мастерскую строят. Несмотря на его уверенный голос, теперь уж я сомневаюсь, что так и будет. И наконец, встречаю Наташу Пивоварову. Она говорит то же самое. Я ей верю. Тут она испуганно вскрикивает «мой ребенок!» и бежит его искать.

Акустическое пространство наполнено в этом сновидении во всех трех частях. В первой части я слышу ту

музыку, которую тщетно пытался восстановить перед сном. Да и вообще эта часть даже не просто «остаток дневного впечатления», а продолжение бодрственной реальности, ее прозрачное, очищенное от образов воспроизведение, *повторение*. Ближе к полуночи я убежал от уставших Рауля с Пией, т.е. от «родителей», в клуб, где играл один из моих любимых драм'н'бейсеров по имени John B. Возвращаясь утром домой, я пытался вспомнить невероятно понравившееся мне место, но так и не смог. Я шел по пустынному Хельсинки и весело кричал Arrrrriva! Но вот во сне происходит total *re*call.

Да и вообще это сновидение — «заказное»: день-два назад я сказал Раулю, вот, мол, книгу с П.П. пишем «Сто лет толкования сновидений», и перечислил ему название нескольких глав. На это Рауль с присущим ему скептицизмом спросил: «Ну и о чем же будет глава о “музыке и сновидениях”?» Я что-то ему сказал, но ответом удовлетворен не был. Так что получаю удовлетворение сновидением. Сновидение приходит на помощь. Музыку заказывали?

Во второй части повторяется уже не только музыка, но и танец. На самом деле «заплетающуюся вертикаль» танцевали не девушки, а один парень, но во сне я «по желанию» меняю его на двух девушек, тем более что какое-то время я действительно танцевал с двумя девушками, которые сделали мне кое-какое вплетение: вставили мне в бейсболку две светящиеся синим светом трубочки. Превратив таким образом мою голову в торт со свечками, они *отметили* мой день рождения. Слово «вплетение» напоминает о том, что девушки были с дредом. Вдобавок ко всему им было лет по пятнадцать, так что мой одинокий нарциссизм был отмечен еще и присутствием двух нимфеток, т.е. нимф. Здесь-то и появляется веселый голос Насти Премудрой. Голос нимфы Эхо, организующий нарциссическое пространство сновиде-

ния: «Витя-*а-а-а*». Эхо лишена собственного голоса. Ее голос — голос другого, в том числе и другого меня, и меня: (в)и(т)я. ВитЯ — я.

Визуальный (или в терминах Лакана спекулярный) характер нарциссизма расщепляется незримыми повторами Эхо. То, что удваивающийся голос не только симметричен Нарциссу, созерцающему отражение в пруду, но еще и расщепляет зримую картину, Деррида, которым я занимался весь день своего рождения, прежде чем убежал от своих юных стариков-«родителей» в ночной клуб, называет эхографией. Этот эхографический трюк напоминает мне своей эхолалией и о психоаналитическом трюке из «Окончательного анализа»: героиня Умы Турман спрашивает психоаналитика Ричарда Гира, не надоедает ли ему слушать речи пациентов, на что тот отвечает, — главное вовремя с вопросительной интонацией переспросить последнюю услышанную фразу: «Что? Ваша мать??» Деррида скрыто присутствует в этом сновидении и в том, что Настю я не вижу, но, благодаря голосу, «ощущаю полноту ее присутствия». Сновидение критикует метафизику присутствия: голос создает эффект полного присутствия в *галлюцинаторной* форме. Кстати, пару месяцев назад Настя «материализовала» галлюцинацию: прилетев в Цюрих, я встал у колонны, над которой было написано Treffpunkt в ожидании Маттиаса, и вдруг мимо меня порхнула Настя со словами «Я — твоя галлюцинация». Это была приятнейшая и полнейшая неожиданность! Я ведь понятия не имел, что Настя в Цюрихе, а не в Москве.

Все эти отражения, удвоения, повторения указывают *и* на мое *возвращение* домой через пару часов после сна, *и* на причину возвращения: завтра у меня семинар в институте по *нарциссизму*.

Бегство симметрично и уходу из клуба, завершению музыкального представления и превращению в более

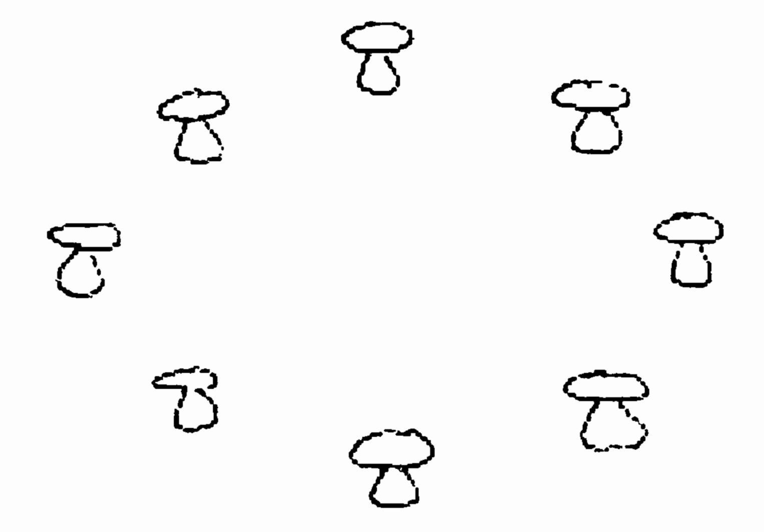
типичное для сно*видения* представление визуальное — в строящиеся мастерские. Это превращение — переход с более абстрактного музыкального уровня на более конкретный визуальный, переход со второго этажа клуба на первый. Неудивительно, что перед выходом с первого этажа на улицу я встречаю Наташу Пивоварову по прозвищу «Уличная» (за которой скрывается еще и П.П., Имя Отца которого — Пиворов). Ребенок «Уличной» — я, бежавший от компании «взрослых» на улицу в компанию kids. Юрис Лесник и Иван Мовсесян демонстрируют уже особенности речи, расщепление между «что» и «как», между планом выражения и планом содержания, причем происходит это как на театральных подмостках. Сновидение завершается концептуальным сведением музыкального (акустического) с визуальным (образным). Музыка (эпизод 1) — музыка+танец (эпизод 2) — художники (эпизод 3) — певица. Лингвистический знак восстанавливается: Наташа «Уличная» — певица, которая в сновидении не поет, а вскрикивает: «Мой ребенок!»

Музыка может быть средством коммуникации в прямом смысле слова. Именно для передачи сообщений использовалась музыка во времена апартеида в ЮАР. Музыкальным перестукиванием пользуются заключенные. Как-то в Петропавловских казематах я прочитал слова узницы Веры Фигнер: «Борьба за стук есть первая борьба, которую ведет узник: это — прямо борьба за существование». Стучать — выживать.

25/26 октября 2001. Санкт-Петербург. «Музыкальный круг»

Я вижу круг китайцев, перестукивающихся на грибообразных барабанах. Понимаю, что это не только музы-

ка, которую я воспринимаю, но еще и язык, которого не понимаю.



Эти барабаны напоминают одновременно грибы, фаллосы, сборщиков риса и чашки для чайной церемонии, одна из которых напоминает шляпку гриба, а другая — его ножку:

В другой раз я оказался в музыкальном магазине. Впрочем, это сновидение уже куда более традиционно в том отношении, что оно — сно-видение, а не сно-слышание. Эти два сновидения связывает не только музыкальное пространство, но и нарциссизм. Только вот на сей раз нарциссизм не воспроизводится за счет эха и не утрачивает в акустике свою невинность, а тает, когда с экрана исчезает образ. Так что нижеследующее сновидение *отражает* уже нарциссизм экранной культуры.

5 мая 1997. Санкт-Петербург. «Музыкальный магазин»

Что-то вроде музыкального магазина. Точнее, передо мной лишь фрагмент стены с аппаратурой. Людей вокруг нет. Я что-то прослушиваю. Замечаю наушники. Хочу ими воспользоваться, но подходит какой-то большой высокий человек с пластинкой в руках. Ставит ее на проигрыватель. У меня мелькает мысль, мол, не успел взять наушники. Он спрашивает меня, нужно ли переключать вход на усилителе. Говорю: нет, переключается автоматически. Тут я замечаю, что у него огромная видеокамера. «Вспоминаю», что у меня тоже с собой видеокамера, но маленькая. Я ее достаю. Включаю. С удивлением замечаю, что она работает — загорелся красный огонек. Думаю, что бы мне такое снять. Вдруг вижу перед собой телевизор и тотчас понимаю: ну, конечно, себя: на экране телевизора ведь я. Почему-то дрожат руки. Что-то не так. Направляю камеру на экран. Огонек не горит. Пытаюсь его зажечь. Ничего не получается. Испытываю смущение перед большим человеком. Никак не могу включить play. Нервничаю. Смотрю на экран: мое изображение рассеивается. Легкая паника. «Большой» что-то снимает. Он сидит справа в углу на стуле. Его камера направлена не на меня, но в мою сторону. Вдруг замечаю, что перед ним, между ним и мной, огромная лужа. Большая камера «мочится»: так она работает.

Музыкальный магазин — это *еще и* дом. Во-первых, потому, что по запасам аппаратуры, кассет и дисков он всегда был похож на музыкальный магазин. Во-вторых, потому, что поначалу там нет людей и вместе с музыкальной аппаратурой стоит телевизор. Появление (большого) человека с пластинкой напоминает эпизод из только что пересмотренного «Головокружения» Хичкока.

Мидж приносит Скотти в психиатрическую клинику пластинку Моцарта со словами, мол, его музыка, как ей сказали, помогает при депрессии. Моцарт и депрессия вызывают в памяти Сергея Курехина, который в одном из наших последних разговоров развивал тему неразлучной пары Моцарт—Бах, при этом превозносил первого и поругивал второго (аргументы у него были те же, что и у Джона Кейджа). Помню, Виктор Павлович Самохвалов примерно в то же время удивил меня словами, мол, у Сергея депрессивный взгляд. Эти слова поразили меня потому, что, кажется, трудно было представить себе человека, более далекого от депрессии, чем Сергей, но я тут же поверил словам искушенного психиатра. Теперь я уверен, прозорливый доктор Самохвалов был прав.

Большой человек — это не только персонаж из «Головокружения», которому приносят пластинку, но еще и Игорь Безруков с его видеокамерой. За день до сновидения я заходил к нему, посмотрел на его жену Машу, и, конечно же, у меня мелькнула мысль: какая она хрупкая, а Игорь... Впрочем, разговор о Большом и маленьком напоминает мне об Отце и сыне, а также о мужской теме сравнения приборов.

Видеокамера с ее красным огоньком — признак глаза и фаллоса, контролирующего фаллоглаза. Так светят в ночи приматы, охраняя самок и детей, своими красными фаллосами, пока за ними наблюдает этолог. Сексуальность и агрессивность фаллоса вполне соотносится с вуайеризмом и агрессией взгляда камеры. Приборы сопоставимы. У Большого прибор светится. Я смущаюсь, и мне не удается зажечь мой прибор, ведь я/он — (еще) маленький. Мое оружие не работает — я не могу включить play. В словах «Большой что-то снимает» я думаю о трех значениях глагола «снимать»: записывать, раздеваться, соблазнять.

Экран в свою очередь — это еще и нарциссический экран идентификации, и экран нарциссического переноса, и экран сновидения, и экран удвоения, повторения, ритма.

Самое частое появление музыки в моих сновидениях связано с сюжетом, в котором я сам играю или должен играть, что вполне соответствует моему юношескому занятию в школьные и студенческие годы. Вот одно из множества таких сновидений:

9 сентября 1997. Санкт-Петербург. «Мжалала-концерт»

Подготовка концерта. Кажется, в школе. Я должен играть еще с какими-то ребятами. Один из них — Юфит. Это должен быть концерт экспериментальной — Мжалала — музыки. Вдруг я понимаю, что играть мне одному, а вот к этому я не готов. Думаю, звук будет пустым, да и вообще я забыл, на чем собирался играть. В последний момент все входит в норму: я понимаю, что смогу включить компьютерный фон. Юфит соглашается подыграть на деревяшках.

Зима. Концерт еще не начался. Я сижу в высотном доме, там, где в другом сновидении однажды искал почтовые ящики.

В каждой части здесь заметны типичные мотивы. Перед наступлением зимы звучит мотив одиночества, детства, недоверия к миру, беззащитности — «играть мне одному». Я вспоминаю свое раннее детство в Мурманске. Полярная ночь. Родители на работе. Я один дома. Играю один. На ум приходит Дональд Винникот, который пишет, что подобного рода чувства могут возникнуть оттого, что мать в детстве отсутствует дольше, чем

ребенок способен удерживать ее живой мысленный образ, чем он может сохранять чувство ее живого присутствия в своей психической реальности. В результате такой затянувшейся паузы не возникает ощущения целостности собственного *я*, «зато» возникает опасение потери себя в других людях. С наступлением зимы появляется дом с почтовыми ящиками. Он напоминает мне тело с органами, получающими сигналы и отвечающими на них. Этот дом меняется в зависимости от характера полученных символических посланий. Впрочем, в этом сновидении почтовых ящиков нет, есть лишь высотный дом, в котором я сижу в ожидании концерта...

В главе о музыке и сновидениях П.П. пишет о Фрейде и Юнге, о дзен и мандале. По-моему, здесь особо значимым становится понятие «истины». Мандалическая традиция центрируется понятием универсальной истины. Поскольку истина — достояние этой традиции, то говорить о неистинности самой этой традиции — значит оказаться на ее территории, значит причаститься этой традиции, войти в нее. Эта традиция истинна, потому что истина принадлежит именно этой традиции!

Интересно, насколько важен модус понимания *того же самого* в одной традиции и насколько важно понимание *другого* — в другой. В чань-буддизме временная функция коана сопоставима со структурой ожидания молчащего психоаналитика. Ты должен понять не то, что тебе говорят, а то, что ты *уже* знаешь! То, что ты хочешь понять, находится в тебе самом. Лакан начинает свой первый семинар с фразы в духе *дзен* об Учителе и ученике: «Прервать молчание Мэтр может чем угодно — сарказмом или пинком ноги»! Причем симметричными для него становятся две пары учитель/ученик и аналитик/анализируемый. У учителя нет готовых ответов, он «преподносит ответ в тот самый момент,

когда ученики готовы его найти». Ответ предполагает смысл, а смысл в психоанализе — предикат субъективности. Истина связывается не с объективной универсальностью, но с сингулярной субъективностью. Этот переворот в области смысла и истины, похоже, совершается в 1895 году, когда Фрейд отказывается от попыток описания психической жизни человека языком физики. Здесь и начинается переживание человеком *субъективности* в его желаниях, отношениях с самим собой и другими людьми. Лакан даже пишет о том «возвращении к истокам», которое «вряд ли заслуживает названия науки». И дальше сравнивает искусство психоаналитика с «искусством хорошего мясника, с умением разделывающего тушу животного, разделяя суставы с наименьшим сопротивлением», намекая, конечно же, на притчу Чжуан-цзы.

Субъективность истолкования оказывается безграничной. Истинность оказывается всегда уже под сомнением, поскольку толкование не может быть полным, целостным, исчерпывающим, всесодержащим на манер мандалы. В одной из своих работ Фрейд утверждает, что никогда не хотел создавать полную, законченную теорию человеческой психики. Это его отличает и от вселенских усилий Юнга. Фрейд создал систему, которая систематизируется только по мере сингулярной систематизации, но исчезает при попытке ее экстраполяции в другие условия, на другой случай. Это — Протеева система. В 1914 году Фрейд упрекает Юнга в отсутствии какой-либо системы вообще. Клаустрофобичность возникает не столько от системы Юнга, если она все же есть, сколько от бесконечного повторения *того же самого*. Клаустрофобичность возникает и от предписанности юнгианского толкования субъекту. Никакой инаковости, никаких отличий, никаких различий, только подобия, эпигенетические наследуемые подобия. В этом

отношении, мне кажется, ничего поразительного в том, что Юнг занимает ответственный пост в фашистской Германии, нет. Его идеология совершенно соответствует идеологии нацизма. Чье коллективное бессознательное лучше? Чьи архетипы чище? А расовое бессознательное?

Фрейд создает систему, но никогда не завершает строительство. Система не застывает, а постоянно трансформируется, превращается в уже другую систему. Если упростить отношения Протеевой системы Фрейда, которая требует сначала текста субъекта, а уж потом приступает к его толкованию, с (бес)системным Юнгом, то это — отношения шизофрении с паранойей. Паранойя — стремление определять и систематизировать. Шизофрения — тенденции смещать определения и системы. Субъект Юнга — мандала со стержнем универсальных архетипов. Субъект Фрейда всегда уже конфликтен, фрагментирован, расщеплен и смещен.

В музыке, если упростить все до предела, можно противопоставить, например, додекафонию Шенберга с его стремлением раскрепостить ноты, сделать все элементы одинаково важными, универсальной гармонии нью-эйджа. В сновидении «Тибетская девочка» вместо Шенберга появляется Майлз Дэвис.

12 сентября 1999. Санкт-Петербург. «Тибетская девочка»

Олеся, Африка и я направляемся пустынной ночной дорогой к Мавзолею. Новостройки. Почти нет людей. Две женщины у высотных домов. Мы спрашиваем дорогу. Я понимаю, что этот эпизод уже был как-то в другом сне, что я это уже видел, и направляю сон в другое русло: перед нами на пустыре Мавзолей. Только вот вход в него не виден. Очень медленно по узкой улочке мы его

обходим справа, на какое-то время задерживаемся. И наконец заходим с обратной стороны и видим людей, идущих по дороге к Мавзолею. Задний вход открыт. Людей, впрочем, не так уж и много. Мы еще не входили, но к нам подходят трое молодых людей и слегка раздраженно между собой разговаривают: опять они без очереди проходят, пройдохи, уже и так везде побывали. Мы уже в длинном коридоре, ведущем из Мавзолея на улицу. Здесь мы сталкиваемся с тремя молодыми людьми и одной девочкой. Девочке лет двенадцать. Люди совсем неагрессивны, они знакомятся с нами. Один из них подает мне руку. Я заговариваю с девочкой. Внешне она не очень привлекательна, но ее речь делает ее красивой. Красота как бы приписана дискурсивному порядку. «Ну, как вам здесь?» — спрашиваю я, имея в виду не только Мавзолей, но небоскребы и вообще город. Она с достоинством говорит: «Хорошо, красиво, но, конечно, не так, как дома». При слове «дом» она показывает вдаль, вверх. «А где ваш дом?» — «Наверху, в Тибете». Тут я понимаю, что она, по-своему, абсолютно права. Я вижу высокогорное плато. Мне становится хорошо. Но тут я переношусь «домой», только не к себе, а к каким-то взрослым людям, где я не чужой, но и не свой. Я включаю музыку. И тут мне мягко говорят: «Знаешь, мы не можем больше выносить эти звуки. У тети уже развились мигрени от этого. Нет, нет, даже тихо не нужно делать, не включай, и все! Дома будешь слушать». Я отправляюсь домой. Просыпаюсь. Включаю «Пангею» Майлса Дэвиса. Просыпаюсь еще раз. На сей раз — «по-настоящему».

Наиболее отчетливо просматривается высокогорное плато. Это не Тибет, где я не был, а Синай, где я был. Место отнюдь не менее привлекательное как с этнографической, так и с исторической, символической точки зрения. Вчера, что важно, наступил Синайский 5670

новый год. Так что появление перемещенных Моисеевых мест во сне неудивительно. Такова работа сновидения — искажать! Интересно, что именно в работе о Моисее Фрейд говорит о *перемещении* как искажении. Неудивительно появление Моисеевых мест и в связи с вчерашним празднованием Нового года с Георгием Пузенковым, который очень искренне, спокойно, «с достоинством» говорил о своей национальной идентификации, с упреком заметив: «Тебя вот в синагоге не было, а людей было очень много, причем самых разных». В том числе была и Марина Майданюк, которая, войдя вчера к нам, тотчас узнала Георгия. При упоминании о *син*агоге, мне не только вспоминается *Син*ай, но я понимаю, что синагога архитектурно превращается в мавзолей. Проснувшись же, я недоумеваю, откуда взялся мавзолей? Потом вспоминаю еще один эпизод: четыре дня назад я видел по ТВ передачу о *Ма*взолее Ленина, которую мы затем обсуждали с Владимиром Кустовым. Вчера же мы говорили с *Ма*риной о поездке на Новый год 2000 в Назарет и Иерусалим, а может быть, и на Синай. Син — синагоги и Синая — говорит об общности, общинности, коммунальности, о чем, собственно, вчера и шла речь.

Появление Африки во сне, с его ленинской «горней» тематикой, также неудивительно, в том числе и в связи с перемещениями и неопределенностью топографических понятий, которая меня вчера поразила, и я долго радовался звонку Сергея. Он позвонил вечером и спросил: «Что делаете?» Я сказал: «5670 год празднуем». Он: «Мы тоже празднуем». Я спросил: «А ты где?» (Он должен был вчера вернуться в Петербург.) Он: «Здесь». Я радостно: «Здесь!» Он: «Да». Я: «Может быть, заедешь?» Он: «Может быть». Тут я начинаю понимать двусмысленность как первой, так и второй эхо-реплики и долго выясняю, где же он. В конце концов понимаю, что он еще не вер-

нулся и «здесь» значит «там», т.е. в Монте-Карло, на горе Карла. Нет, нет, двусмысленность отнюдь не ограничилась двумя репликами! Потом речь шла о доме. Он: «Скоро уезжаю». Я: «Куда?». Он: «Домой». Я: «А где ты сейчас?» Он: «Дома». Я: «Аааа... домой... в Новороссийск, что ли?» Он: «Нет, домой» Я: «Монте-Карло — твой дом?»

Теперь понятно, что появление дома во сне тоже не случайно. Равно как и поездок, переездов и т.п. В разговоре с Георгием все это, разумеется, так или иначе фигурировало, хотя основная тема касалась «идентичности», ее формирования, сохранения, изменения, в том числе в связи с компьютерными интерфейсами. Выставка Георгия в Русском музее как раз и посвящена интерфейсам. В связи с ними и приходит мысль о «входах и выходах».

«Задний вход открыт». Задний вход в гробницу, вообще-то, нужно было бы назвать черным. Эта замена делает дискурс откровенно анальным. Этот вход ведет к истории, которую рассказал вчера Ринад после обмена новогодними поздравлениями. Узнав о том, что в среду мы улетаем в Стамбул (место, кстати, «подобное» Тибету, — и сейсмичное, и «святое», да еще вечером звонил Тимур, спрашивал, отправимся ли мы сразу в Айя-Софию), Ринад рассказал историю о непривлекательной девушке, которая привлекла турка в Стамбуле, отдалась ему задним проходом, а потом подала в полицию на изнасилование, сохранив при этом девственность. История показалась мне противной, впрочем, и в голосе Ринада звучало отвращение. Во сне, по-видимому, непривлекательная и корыстная девушка по моему хотению, по моему велению превращается в хорошую девочку, которая на вид тоже не очень симпатична, но ее чистая речь делает ее привлекательной вне зависимости от ее пола, т.е. переднего прохода. Передний, узкий проход тоже во сне присутствует, «проход справа», т.е.

8. Заказ № 834.

«правильный», где мы с Олесей и Сергеем на какое-то время задерживаемся. Географически этот проход напоминает узкие улочки Иерусалима, фигурировавшего во вчерашнем разговоре, в желаниях отправиться туда, т.е. в проход и в город на Новый год. Однако анальный дискурс может быть и непосредственно связан с гомосексуальным интересом. Вчера я подчеркивал, что мне понравился Георгий. Я, разумеется, не имел в виду непосредственно сексуально понравился, но ведь все же «понравился», значит, и сексуальный оттенок безоговорочно присутствует. Тем более что понравился не просто как собеседник, но я подчеркивал, что внешне он понравился мне как гибрид (уже сгущение, осуществленное еще до сна) Бориса Гройса и Вуди Аллена.

До прихода Георгия я был некоммуникабелен. Дискоммуникативность началась утром, когда я получал электронные письма, одно из которых загружалось более часа, и я думал, что это картинки от Оли или что-то еще важное, но это было, как и на прошлый Новый год, письмо без единого слова от Алика Кана. Более часа грузилась картинка с прыгающими лягушками. Я начал ворчать, мол, Алик — панк, шлет гигабайты каких-то жаб... Приход обаятельного Пузенкова меня отогрел, и появление во сне трех молодых людей, которые издалека проявляют свою агрессивность, но вблизи оказываются дружелюбными, совершенно понятен.

Эпизод с музыкой тоже понятен. Он связан с Германией и детским вопросом, который я задал в какой-то момент Георгию: «Ну, как там жизнь, в Германии?» Вопрос этот резонировал внутренним ответом: «Ну, какая там жизнь, в Германии, там же нельзя слушать музыку!» Оказавшись в конце 1970-х в Лейпциге у Андреа, я первым делом подошел к проигрывателю и поставил пластинку. Андреа с ужасом метнулась к аппарату и выключила его: «Ты что порядок нарушаешь, соседи же вызовут

полицию!» Так начало складываться, а впоследствии утверждаться мое мнение о загранице как о месте, где нельзя слушать музыку.

9
Сновидения
и
современное искусство

1. Сновидения и визуальное искусство

Сновидения с разных сторон проникают в изобразительное искусство. Одни художники изображают сюжеты со спящими персонажами, другие изображают собственные сновидения, третьи черпают вдохновение во сне, четвертые используют в своих творениях онейроэффекты.

Спящий в силу пограничности своего положения, ввиду незащищенности оказывается особенно привлекательным объектом изображения. Глядя на картины Диего Риверы, например, возникает вопрос: телом своим спящий «присутствует» при нас, но где он «на самом деле», что он сейчас видит, пока мы наблюдаем за его «безжизненным телом»? Может быть, получает знамение, как в сновидениях тех, кто будет причислен к лику святых? Например, Святой Иоахим у Джотто («Сон Святого Иоахима»). Или оказывается перед лицом разворачивающегося кошмара? Как на гравюре Гойи («Сон разума порождает чудовищ»). Или обретает желанную свободу, как на картине Швиндта («Сон узника»)? Репродукция с этой картины, кстати, была в коллекции Фрейда, ведь она фактически иллюстрировала открывшуюся ему тайну: сновидение в исполненном виде представля-

ет желания. На картине Швиндта желание представлено *в явной форме*: на ней изображен узник в камере, устремляющийся во сне на свободу.

Спящий манит бодрствующего. Вечно над спящим кто-то склоняется. К чему это приводит? Психея нарушает запрет не видеть лица Амура. Ночью склоняется она над ним, не замечая, как горячее масло капает со светильника на лицо спящего. Амур исчезает.

Спящий привлекателен. Снимает спящих на камеру Энди Уорхол. Перед камерой ничего не происходит, все случается там, куда нам не проникнуть, — во сне другого. Окутанный тайной сон, становится произведением искусства. Один из представителей художественного движения «Флуксус», Джеффри Хендрикс, в декабре 1971 года лежал в постели в одной из нью-йоркских галерей в течение 48 часов. Он засыпал, просыпался и записывал все, что приходило ему в голову.

Стоп!

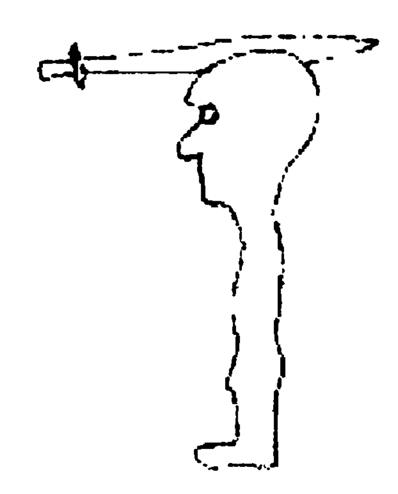
Что же общего, самого общего между визуальным искусством и сновидениями? Во-первых, изобразительность, сценичность [*Darstellbarkeit*]. В связи с этим обращает на себя внимание запись сна в сонме искусства Венеции:

2 августа 1998. Венеция. «Изобразительность»

Снилась изобразительность.

Регистрации этого сновидения в записной книжке предшествует длиннейший перечень увиденного. Каждое имя вызывает в памяти образы, образы, образы... Иногда рядом с названием картины или именем автора появляется схема изображенного. Вот лишь малая толика увиденного, пропитавшая бессознательное того дня:

Бартоломео Виварини, Питер Брейгель, Хуго ван дер Гус, Лукас Кранах, Антонелла да Мессина, Джованни Беллини, Витторио Карпаччио, опять Беллини и Виварини и... Заканчивается описание схематичным изображением «Мученика Петра» Карпаччио. Рисунок сопровождается истошной мольбой, свидетельствующей об отравлении изобразительностью:



Доктор, ампутируйте мне образы!!!

Как уже говорилось, художники зачастую видят сюжеты своих произведений во сне. Так однажды ночью 1525 года Альбрехт Дюрер увидел сон, в котором на землю обрушились гигантские потоки воды. В ужасе он проснулся и зарисовал свой сон.

Ганс Арп описывает свои ранние рельефы как «пластические работы, увиденные во сне».

Знаменитый пациент Фрейда Сергей Панкеев, известный как Человек-Волк, уже в 1964 году, когда ему было 77 лет, наконец-то перевел свой сон о волках в живописную форму. Он как будто устал все время пересказывать свое сновидение и решил его изобразить. Лучше один раз нарисовать... В письме американскому психоаналитику Александру Гринстейну он пишет: «Поскольку мой сон о волках был “сном в картинках”, так сказать,

и поскольку он был для меня так важен, память о нем сохранилась неизменной и по сей день... До начала анализа у профессора Фрейда я никогда не зарисовывал своих сновидений. Только когда профессор Фрейд попросил меня, я сделал набросок этого сновидения».

Итак, сновидение не только пересказывается, о чем мы так много говорили, но и перерисовывается. Что при этом происходит? Конечно же воспроизведение сновидения не равняется сновидению. По меньшей мере потому, что исчезает движение, скорость, временение сновидения. Изображение, с одной стороны, возвращает сновидению его визуальность, с другой — лишает его темпоральности. Впрочем, и это не совсем так. Восприятие изображенного сновидения всегда уже вводит его в нарративный режим. Например?

В коллекции Музея сновидений Фрейда имеется немало художественных произведений, в той или иной форме воспроизводящих сны.

Иногда *уже название* работы рассказывает нам историю. Однажды художник Алексей Беляев увидел сновидение, которое пересказал своему коллеге Андрею Молодкину, и они решили его изобразить. Вот как называется их выполненное шариковыми ручками на тонкой кальке творение: «Сновидение Алексея Беляева о матросе с ручным пулеметом Дегтярева и священнике с карабином “Сайгак” с оптическим прицелом, сбивающих первую букву надписи SAMSUNG с крыши книгохранилища Библиотеки имени Ленина в Москве». Матрос и священник *оживают* уже в названии и начинают колотить по букве S, оставаясь при этом на картине неподвижными.

Иногда, как в случае с художником Иваном Разумовым, нарисованные тушью на бумаге сновидения остаются без подписи, но по ходу рассматривания, занимающего время, все равно выстраивается повествование.

Мы смотрим на рисунок, на котором изображен молодой человек, сосредоточенно всматривающийся в небесную тьму через длинный, направленный строго вверх, проникающий в разрез купола обсерватории телескоп, в то время как рядом с ним стоит привлекательная молодая девушка. Вот вам и целая *история, а не* застывший, выхваченный из временного потока *момент*. Рисунки принадлежат жанру, который П.П. называет психоделическим реализмом. В отношении чего они реалистичны? В отношении не-существующего, т.е. никогда не присутствующего здесь и сейчас, сновидения «как такового»? Или в отношении повествования, пересказанного сновидения? Именно в отношении пере-сказанного, вос-произведенного в образах. В этом пространственно-временном, образно-повествовательном смещении и состоит, по-видимому, психоделичность реализма.

Многие художники в своем творчестве воспроизводят *эффекты сновидения*. В 1988 году Билл Виола сделал видеоинсталляцию под названием «Сон разума». (Разумный) зритель входит в хорошо освещенную комнату. Перед ним на столе стоит телевизор. На экране спит человек. Вдруг свет в комнате гаснет, раздаются леденящие душу звуки, и все пространство заполняется огромными пугающими онейрообразами ночного кошмара: горящий дом, несущиеся прямо на нас с жутким оскалом собаки, размахивающие крыльями хищные птицы, мрачный лес...

Другой мастер онейроидных проекций — Тони Оурслиер. Он показывает глядящие из тьмы огромные глаза, только глаза, будто вырванные Песочным человеком и возвращающие из зазеркалья взгляд. Он показывает виртуальные деформированные лица, лица без тела, без головы, без плоти. Онейроглаза и онейролица.

Иногда картины не просто оживают в сновидениях, но перетекают друг в друга, образуя текучую субстанцию, из которой появляется и в которой исчезает современный художник, художник-современник. Современность можно понимать и как одновременность («со») и вневременность сновидения.

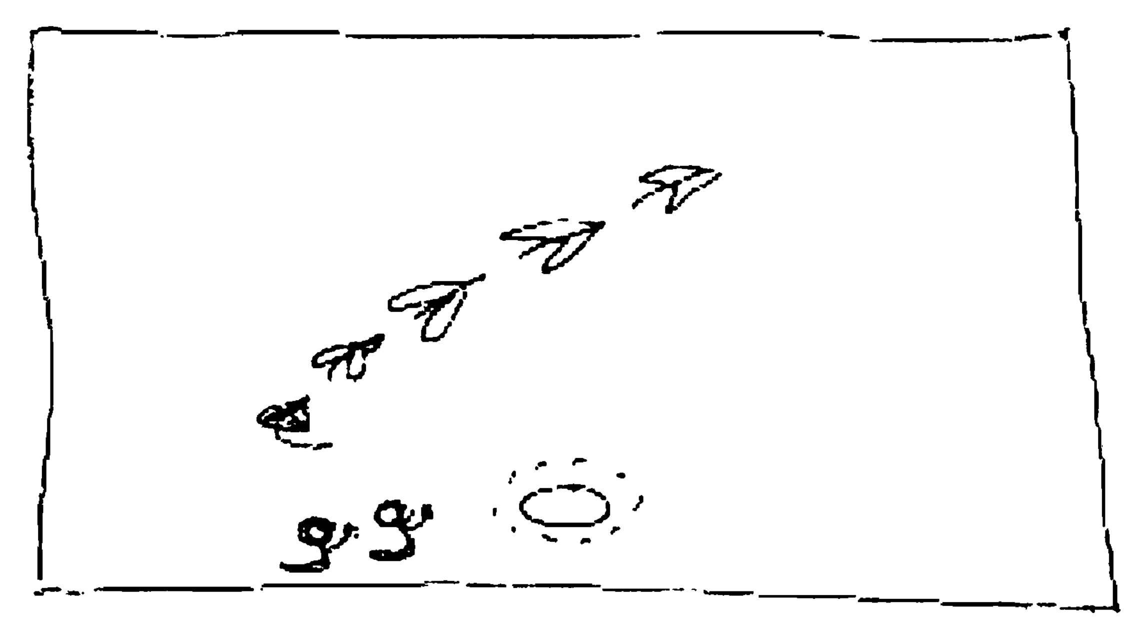
29 июля 1998. Флоренция. «Аэропорт для Чужого»

В усталости рухнул и уснул. Таящая и перетекающая субстанция. Время от времени в ней прорисовывается Ануфриев. Он левитирует, меняет форму, просачивается, улетает.

По мере пробуждения образы слегка стабилизируются и в памяти возникает «нечеловеческая» картина Хуго ван дер Гуса и имя нимфы — Калипсо. Хуго ван дер Гуса одолевали образы, видения, фантазмы. В 1480 году он удалился в монастырь, но продолжал общаться с внешним миром. Вернувшись как-то в монастырь из путешествия, он был поражен странным беспорядком воображения. Он решил, что на века проклят, что его разум навсегда поражен больным воображением. Почему ван дер Гус связывается с Калипсо? По крайней мере, их сводит Стендаль. Почему Стендаль? Конечно же, описанный им при посещении Флоренции синдром сопровождал меня по дороге в этот город. И продукт этого синдрома предстал передо мной тут же, на вокзале. Издалека уже заприметил я две фигуры, что-то рассматривающие в полной неподвижности. Что же они там такое увидели? — гадал я по мере приближения. Я уже рассмотрел, что им лет по 80, что это мужчина и женщина, что они застыли в каком-то кататоническом ступоре. Наконец, поравнявшись с ними, я увидел, что они разглядывали... Ничто. Синдром Стендаля вполне напоминает, так ска-

зать, сновидение в радикальной форме: человек переживает полную опустошенность, деперсонализацию от переизбытка чувств, от бесконечного насыщения образами, искусством. От усталости, от потери чувства реальности он начинает уходить, погружаться в картины. Это погружение можно подсмотреть в кинофильме Дарио Ардженто «Синдром Стендаля», где девушка, по имени инспектор Мани, в начале фильма приходит в Галерею Уффици и там входит в картину Паоло Уччелло, затем — в «Медузу» Боттичелли...

В Уффици я и набросал схему «нечеловеческой» картины Хуго ван де Гуса, которая, как я чувствую, запускает мое сновидение. Эту картину я назвал «Аэропорт для Чужого» и сделал две подписи: 1) в центре внизу Чужой Jesu Bambino, а вокруг него сидят, висят, взлетают и заходят на посадку ангелы; 2) люди здесь не учитываются.



Когда мы говорим о сновидениях и современном искусстве, далеко не в последнюю очередь на ум приходит британская художница американского происхождения Сюзан Хиллер. Ее известность *непосредственно* связана со снами и сновидениями. Она автор книги «Сновидения», она — автор выставок в лондонском Музее Фрейда. Она курировала сновиденические выставки,

типа «Dream Machines», она создавала «свои собственные» выставки по гипноидным состояниям, она выступала в Музее сновидений Фрейда. Свое отношение к репрезентации сновидений она выражает в следующих словах: «Мне бы не хотелось представлять свои сны ни в виде повествования, ни в виде образов». Вкратце можно сказать, что ее концептуальный подход отличают следующие положения:

А) Сон/явь — культурный дуализм; отношения бодрствования и сна меняются от культуры к культуре.

Б) Особенности душевной жизни и особенности работы мозга лучше изучать в состоянии сна, поскольку в это время внешние воздействия минимизированы.

В) Сон и сновидение — универсальные состояния, в которых переживается измененное состояние сознания.

Если в связи с темой сновидений в современном искусстве сразу же возникает имя Сюзан Хиллер, то, услышав слова «сновидения и визуальное искусство», сразу же в голову приходит сюрреализм, Дали с Магриттом, Эрнст с Де Кирико.

2. Сны сюрреализма

В голову приходит, а говорить особенно не хочется. Уже так много сказано, да и тема неисчерпаема. Впрочем, почему бы и не упомянуть серию работ Рене Магритта «Ключ сновидений», в которой подчеркивается принципиально важный для Фрейда механизм работы сновидений: слова и вещи, обрывки слов и фрагменты вещей способны замещать друг друга, образуя ребус.

У сюрреализма очень сложные и многосторонние связи с психоанализом. У Фрейда, правда, отношения с Бретоном, Дали и компанией не сложились. На его

взгляд, слишком уж они стараются репрезентировать нерепрезентируемое — бессознательное. Слишком уж незаметен у них интерес к вторичной (предсознательно-сознательной) переработке, к классической традиции, которой принадлежит Фрейд. Фрейд не столько не хочет смотреть на то, что так далеко от любимого им классического искусства, сколько не замечает вторичной переработки сюрреализма. Заметим, что еще такое сюрреализм, как не *исключительно* вторичная переработка! Ценность его в механическом воспроизводстве *машинного* желания, индустриального сновидения.

Сюрреализм расстраивает классический нарратив. Из психоаналитиков с ним, конечно, связывается не столько Зигмунд Фрейд, сколько Жак Лакан. Достаточно сказать, что его диссертация, посвященная паранойе, была впервые опубликована в сюрреалистическом журнале. В связи с его столетием художница Юлия Страусова видит сон. В нем, кстати, «под прикрытием» появляется и Рене Магритт.

3. 9 апреля 2001. Сновидение Юлии Страусовой о том, как она спасла от смерти Жака Лакана

Мне приснилось столетие Лакана, я подошла к имениннику и спросила, почему он здесь, ведь он же умер; Лакан (в военной форме, как на картинке) сказал, что он жив, потому что я в Остенде расстреляла часы, и поблагодарил меня за это.

Можно сказать, что художники уже спасали жизнь, по крайней мере, научную жизнь Жака Лакана: в начале 1930-х годов именно они приветствовали его идеи и публиковали его сочинения, к которым не проявили практически никакого интереса ни Фрейд, ни психиатры, ни психоаналитическая общественность. Тогда это

были сюрреалисты, почитатели мира фантазмов и сновидений. Кстати, несколько лет назад Юлия Страусова участвовала в выставке в том же музее бельгийского города Остенде «Рене Магритт и современное искусство». Разглядывая работу с этой выставки, представляющую собой воспроизведение одной из картин художника, окруженную письмом, которое Юлия пишет Рене, я обращаю внимание на последние слова «дорогой Рене, благослови нас своим присутствием...».

Искусство, подобно сновидению, вновь и вновь воскрешает призраков, Магритта и Лакана в том числе. И речь идет не только о сохранении идей, но и о сохранении образа, благословляющего нас своим виртуальным присутствием. Именно виртуальное присутствие образа напоминает нам о виртуальности и нашей так называемой материальной жизни, о виртуальности психического пространства, не знающего ни времени, ни смерти, ни различия между искусством и жизнью.

Дух Лакана приходит в сновидение Юлии «прямо» с ее произведения, которое она только что закончила. Лакан на нем изображен в форме военнослужащего британской армии. Эту форму Юлия взяла на одном из британских военных сайтов, одела в нее Лакана, о чем и написала мне в электронном письме: «Лакан экспериментировал с очень странными структурами в британской армии и потому сам зачастую в эту форму переодевался». Эта форма напоминает мне не только о демонстративной англофилии Лакана в его борьбе с догматизмом высших психоаналитических чинов, но и о той психоаналитической позиции, которую он занял в годы Второй мировой войны, — позиции молчания. Он ничего не публиковал. После окончания войны, в 1945 году, он приезжает на пять недель в Англию (свое пребывание он описал в статье «Английская психиатрия и война»). В Англии Лакан встречается с Вильфредом

Бионом и Джоном Рикманом, и его увлекает их работа в малых группах: пациенты вместо идентификации с авторитарной фигурой аналитика концентрируются на решении совместной задачи, на совместной деятельности. И все же Лакан в британской военной униформе — это диктатор, тот, кто диктует, кто не столько пишет, сколько говорит. Лакан — это еще и диктатор, требующий подчинения и даже поклонения. Сам Лакан — авторитарная фигура, с которой идентифицируются. В одном из писем, предшествовавших письму со сновидением, Юлия называет его «theory dictator».

В этом же письме она пишет и об одном из своих последних перформансов: «Вчера делала перформанс "culture tourist face control" на ярмарке культурного туризма... я стреляла, экзаменовала культурных туристов, на 20 юношей и девушек в военной одежде проецировались слайды с изображением музеев современного искусства». Стрельба и военная форма уже готовы войти в сновидение. Расстрел вполне логичен *и* в связи с военной формой Лакана. Эти два элемента взаимно детерминированы. Расстрел часов содержит в себе остановку времени: расстрелять — значит нарушить движение стрелок, развести их однонаправленный ход, уничтожить линейное движение стрелы времени. Здесь вновь на память приходит сюрреалистическая картина, одна из самых растиражированных, — «Постоянство памяти», на которой Дали в 1931 году изобразил три таящих циферблата часов со стрелками, указывающими на разное время. Время застыло. Память постоянна.

Лакан появляется в сновидении Юлии как ни в чем не бывало на праздновании своего столетия. Когда же еще ему появляться, как не тогда, когда его постоянно вспоминают? Он появляется в пробуждающейся во сне памяти тогда, когда мы его интенсивно обсуждаем в нашем электронном общении с Юлией. В памяти просыпается

Лакан, точнее — его Образ, его Призрак. Лакан говорит, что жив, подтверждая тем самым слова Фрейда: «Никто не умирает, все, кого мы потеряли, возвращаются в сновидении». Сновидение не знает времени, таким образом, расстрел часов означает безвременье, в котором смерть невозможна. Память постоянна.

Жак Лакан и Юлия Страусова меняются в сновидении местами: она становится аналитиком, оживляющим призраков. Причем онейросеанс Юлии напоминает дзен-сеансы Лакана. Как всем известно, иногда его психоаналитический сеанс длился «всего» несколько минут. Юлия и «есть» Лакан. Она — диктатор своего сновидения. Постоянство ее памяти продолжает свою творческую активность во сне. Память постоянна.

А теперь вернемся к тому произведению искусства, на котором появляется Лакан: он занимает свое место на ленте Мебиуса. Мне неизвестно, знала ли Юлия о том, что эту фигуру Лакан специально исследовал в своей топологии. Лента Мебиуса переворачивает наше обычное, Евклидово представление о пространстве — в частности, внутреннем и внешнем. Две стороны ленты различаются только во времени, времени, которое требуется на обход всей ленты. Таким образом, темпоральность — один из принципиальных аспектов данной фигуры и данного сновидения.

Лента Мебиуса в психоанализе представляет проблему бинарных оппозиций, таких фундаментальных оппозиций, как внутреннее/внешнее, жизнь/смерть, означающее/означаемое. Сколько ни пытался в свое время Фрейд конституировать психоаналитические теории в режиме оппозиций, ничего не получилось: текст Фрейда оказывал ему постоянное сопротивление. Лакан как раз и рассматривает оппозиции в рамках топологии ленты Мебиуса: один член оппозиции плавно перетекает в другой. Так жизнь продолжает смерть, сновидение —

бодрствование, внутреннее пространство — внешнее, актуальное — виртуальное, искусство — жизнь.

День рождения Лакана становится днем его возрождения. Сновидение же готово показать этот день в любое время, опережая жизнь, смерть и художественное творчество. Память постоянна.

4. Сюрреализм — визуальное искусство — кинематограф

Сюрреализм связывает современное искусство с кинематографом. Здесь нужно было бы говорить о «Золотом веке», «Священнике и раковине» и других сюрреалистических фильмах. Впрочем, здесь немедленно возникает желание отойти от сюрреализма и упомянуть два совсем других фильма. Во-первых, «Джонни Мнемоник», режиссер которого — художник Роберт Лонго, тот самый, что увеличил и раскрасил углем фотографии квартиры Фрейда, сделанные перед его отъездом в Лондон в 1938 году Энгельманом. Во-вторых, кинофильм «Клетка», откровенно показывающий связь кинематографа с современным искусством. В нем можно увидеть сцены/инсталляции с выставок современного искусства: здесь и Мэтью Барни, и Дэмиан Херст, и Пьер и Жиль, и многие другие. Более того, этот фильм воспроизводит сновидения, галлюцинации и психоаналитические сеансы.

Эти связи могут устанавливаться и менее очевидным образом. Вот сновидение, в котором современное искусство и кинематограф взаимодетерминированы:

10/11 мая 2001. Олюдениз. «Снег»

Я на выставке современного искусства. Рассматриваю работы, посвященные зиме. Меня привлекает снег. Я открываю словарик, в котором, как мне кажется, долж-

но быть это слово, но его там нет. Крупная женщина сиделка-куратор с гневом говорит мне, чтобы я не смел к ней приставать с этим словом. Я продолжаю внимательно осматривать работы молодых художников. Публики довольно много, но я уже никого не знаю. Мне все кажется интересным, но не очень.

Я в странном месте, типа номера гостиницы или агентства сексуальных услуг. Лежу с кем-то. Без контакта. Готов уснуть. Тут к Олесе, лежащей на соседней кровати, подходит какой-то плейбой и предлагает свои услуги. Соглашается Олеся или нет, я не знаю. Не знаю и того, как я к этому отношусь.

На улице. Быстро по слякоти и снежным завалам, очень быстро дворами пробираюсь домой, кажется, на улицу Опочинина, где находится библиотека, а также фонотека, видиотека и т.д.

Вдруг происходит возврат, откат: я опять по дороге к дому. Стою на углу 1-й линии и Среднего проспекта. Вновь иду домой. Поворачиваю на Средний, вижу хулиганов, задирающих прохожих. Начинается драка. Я возвращаюсь за угол и пытаюсь поймать машину — no way. То проезжают мерседесы, то останавливается такси из кинофильма «Total Recall», но таксист говорит, что его рабочий день уже закончился. Наконец сажусь в обычный автобус. Доезжаю до Большого проспекта. За поворотом он останавливается, и я выпрыгиваю, так как вижу впереди микроавтобус — он быстрее. Но я не успеваю до него добежать. Бегу обратно, но и рейсовый уже тронулся. Опять пытаюсь поймать машину. Какая-то тормозит, застывает, оказывается развалюхой, погребенной под снегом.

Это сон-сопротивленец — он долго меня уговаривал себя не записывать (по ходу дела я пробуждался, прерывал просмотр несколько раз, что, по крайней мере, от-

части объясняет постоянный replay, повтор). Я уже во сне подумал: если пренебрегу этим сновидением, то потом «они мне не дадут», т.е. не будут сниться.

Повторы связаны еще и с попытками добраться домой, т.е. туда, где покой и безопасность. Я уже вроде бы дома, но тут — «откат», и опять я, как в компьютерной игре, должен повторить попытку и пробраться домой. «Домой», т.е. — к себе! К своему *я*! К логике! Дом предполагает разделение пространства на свое и чужое, таким образом, уже своеобразную классификацию, порядок, выбор, иерархию, мир Карла Линнея, мир логики.

Повторы связаны, конечно, и с кинематографом как таковым, с возможностью просматривать одно и то же по нескольку раз. В этом отношении кино представляет собой модель памяти. Интересно, что в сновидении «внутренняя» память сходится с памятью «внешней», воспоминания одного человека, повторяющиеся (*re*peat), заново проигрывающиеся (*re*play) в сновидении, встречаются с воспоминаниями публичными в кинематографе («Total *Re*call» — «Тотальное воспоминание»).

Индивидуализация кино как коллективного сновидения воспроизводится (*re*present) в истории с Олесей и плейбоем. Эта сцена тотчас напоминает мне о начале кинофильма «Широко закрытыми глазами», которое я *вновь* увидел вчера на одном из телевизионных каналов. Из этого же фильма мое сновидение присваивает и сцену с хулиганами, задевающими прохожих. Да и мотив *повторяющей* сцены «Николь Кидман с моряком», запускающей *навязчивый* бред ревности — *тоже* из этого фильма (хотя и не только: вечером ночной портье, вполне плейбой, *как в кино*, бросился к Олесе со словами: «How are you, my darling?», картинно поцеловал ей руку и тут же ко мне: «Are you jealous?»). История с проституткой — *тоже* из «Широко закрытых глаз». Хотя и не только: вчера две симпатичные британские девушки

в гостинице весьма откровенно соблазняли британских параглайдеров. Образ агентства сексуальных услуг/номера в гостинице, этого странного места («странность» его в отсутствии стен между номерами — слышимость в гостинице действительно такая, что до меня сквозь сон доносилось каждое слово британского флирта), возникает в сновидении сразу после слов «публики довольно много, но я уже никакого не знаю». Публичность кинематографа как бы вытекает из публики на выставке. (Интересно, что сновидение так и не дает ответ на мой (Тома Круза и плейбоя — ночного портье) вопрос, на который я и наяву не знаю ответ — что было бы, если бы...) В общем, здесь помимо повторов, воспроизводства очевидна и проблематика личного/публичного, интимного/всем-доступного.

Итак, «публики довольно много, но я уже никакого не знаю» представляет тему ангажированности поколением в современном искусстве. Не так давно я думал об этом на выставке «молодой фотографии», на которой «мне все понравилось, но не очень», и я подумал: может быть, я не вижу чего-то нового, свежего только потому, что это уже другое видение, широко открытые/закрытые глаза другого поколения? И публика уже другая, «я уже никого не знаю».

С посещения выставки и начинается это сновидение. На выставке меня привлекает «снег», что тотчас напоминает о снегоступах Лены Елагиной и Игоря Макаревича из серии «Жизнь на снегу». Одну такую работу со снегоступами Лена и Игорь как-то подарили нам на Новый год.

Снег вообще совершенно определенно связан для меня с современным искусством благодаря работам «Медицинской герменевтики» и парижской выставке «Полюс холода». Объемы аллегорического снега на этой выставке были бесконечными — и снеговики, и норки в снегу, и снегоступы, и Деды Морозы, и Снежные королевы...

Снег, зима, погребение противопоставляются в сновидении лету, в котором мы стремительно оказались, перелетев в Олюдениз, застывание — скорости, прошлое — будущему (старые застывающие машины против такси из «Тотального воспоминания»). «Здесь» «летом» во сне решаются зимние проблемы. Торможение, застывание времени — самая поразительная история вчерашнего первого дня пребывания на отдыхе, который вместил в себя двадцать «зимних» дней.

Снег, как мне кажется, вообще служит переходом от агрессивности к сексуальности, от первой части сновидения ко второй и от второй к третьей, а также от современного искусства к кинематографу: снег — с негой и с гневом. Крупная женщина сиделка-куратор — образ психоаналитика, играющего роль «сиделки», устроившейся в кресле за кушеткой, на которой регрессирует пациент, образ доброй нежной матери *и* ужасной фаллической матери, с гневом запрещающей задавать вопросы о «снеге», о том, что согревает *и* погребает. Она не дает ответа на вопрос о жизни и смерти и налагает запрет на Слово, т.е. на Закон Отца Логоса. То, что «сиделка» «крупная», показывает сновиденческий регресс «до размеров» маленького ребенка.

5. Сон Джозефа Кошута

Удивительно, но и противоположный сюрреализму полюс искусства XX века, концептуализм, также тесно связан с онейропрактикой. Связан, можно сказать, генетически. Связан, несмотря на, казалось бы, удаленность от штудий сюрреалистической иррациональности.

Отцом концептуализма принято считать Джозефа Кошута. Одно из основополагающих произведений этого художника называется «Один стул и три стула». В этой работе стоит стул, рядом с ним с одной стороны — об-

раз стула, запечатленный на фотографии, а с другой — текст с энциклопедическим значением слова «стул».

Как он поведал на лекции в Музее сновидений Фрейда, идея стульев пришла ему во сне в те времена, когда он был двадцатилетним студентом. Квартиру он тогда снимал вместе с актером Робертом де Ниро. Пока Кошут смотрел во сне на стулья, де Ниро грезил «Таксистом».

6. Сны Африки

Сергей Бугаев (Африка) вообще имеет привычку в кризисные моменты, когда нужно быстро придумать выставку, совершать один за другим сновиденческие «заезды», чтобы увидеть не только контуры будущих инсталляций, но и даже отдельные детали. Такие онейросборы проводил он перед выставками в Вене, Венеции, Валенсии. Немало своих работ увидел он во снах. Сны его появляются и в кинофильме «Асса». Причем изображает их другой художник — Олег Котельников.

Иногда инсталляционная деятельность Африки передается и моим снам.

9 мая 1999. Родос. «Голубые всадники»

Долгое непонятное ожидание. Наконец прибывают какие-то люди, но не те люди, которых я ждал, — молодые, плохо одетые, но добрые ребята с планом, которым мы пользуемся во благо строительства и во избежание неприятностей. После этого мы с Олесей отправляемся под Дворцовый мост, где ждем начала праздника, кажется открытия подземных статуй голубых всадников. Открытие вот-вот начнется, а Сергея Бугаева все нет. Появляются две девушки из «Колибри», Оля и Ира. Олю я особенно рад встретить, ведь ее давным-давно не было видно. Наконец из машины под мостом высаживается

Сергей Бугаев. Возбужденно что-то объясняя, он руководит установкой двух огромных конных статуй под мостом.

В этом сновидении очевидно переживание на тему будущей выставки в Венеции, в связи с которой рассматривалось возможное использование двух статуй Ленина. Перед отъездом мы бурно обсуждали вопросы археологии и индустриализации бессознательного. В результате, мне думается, статуи оказываются под мостом. Под Дворцовый мост эти конные статуи как бы спускаются с Аничкова моста. Во сне они, впрочем, не спускаются вниз, а, напротив, обнаруживаются, появляются из-под земли.

Голубые всадники, конечно же, появляются в результате перевода слов в образы, точнее в скульптуру превращаются немецкие экспрессионисты из группы «Blaue Reuter» («Голубой всадник»). Более того, голубые всадники оказываются под мостом (Die Brücke), т.е. вместе с еще одной группой экспрессионистов. Кстати сказать, художественная активность Сергея Бугаева начиналась с (нео)экспрессионизма «Новых художников». Кроме того, в названии «Голубые всадники» содержится неприкрытый гомосексуальный мотив.

Есть у нас с Африкой и еще один общий мотив — связь искусства с психиатрией. Вот сновидение на эту тему, в котором, впрочем, место Африки занимает другой друг — Георгий Гурьянов:

19/20 октября 2001. Пекин. «Музей — психиатрическая больница»

Мы с Олесей заходим в комнату. На диване мирно спит Георгий Гурьянов. Мы удобно укладываемся рядом и смотрим телевизор. Во сне я говорю себе: «бисексуаль-

ный сон — с одной стороны, Олеся, с другой — Георгий». Георгий просыпается. Мы едим фрукты. Георгий вежлив и учтив. Говорим Георгию «до свидания» и отправляемся в Хельсинки, где нас в Музее современного искусства ждет его новый директор. Мы заезжаем всего на час обсудить нашу статью о новой политике музея. Новая политика заключается в том, что все директорские офисы отданы людям с психическими расстройствами. Директор ведет нас в офисы. Она держит меня за руку. По ее руке я понимаю, что у нее депрессия, и спрашиваю: «*Do you feel some pain*?» Она благодарно пожимает мне руку. Мы наблюдаем, как кто-то носит доски, кто-то их стругает, кто-то клеит конверты. В общем, кружок «Умелые руки» при психиатрическом отделении Музея современного искусства. Вокруг детсадовские кабинки для одежды. Все художники-пациенты либо наполовину раздеты, либо одеты в китайские костюмчики времен Мао. Тут я вспоминаю, что забыл, где сам разделся. Причем замечаю, что я не только оставил куртку, но что я вообще раздет. Впрочем, это никого не волнует, ни меня, ни окружающих. Все очень дружелюбны. Кто-то напоминает Туулу Аркио, предыдущего директора хельсинкского музея, кто-то — золотистую обезьяну. Больше всего при посещении мне нравятся песни даосов, которые поют пациенты в маоистских курточках.

Даосские песни — трансформировавшиеся революционные песни хора пенсионеров, который мы слушали вчера в парке Бэйхай. Даосскими же эти песни становятся в связи с тем, что мы решили отправиться завтра в старейший даосский монастырь Байюньгуань, и я с нетерпением жду этого посещения. Это — «вещий» сон, поскольку в монастыре мы увидим такое количество людей с психическими расстройствами, что возникнет ощущение: это — психиатрическая больница, в которой

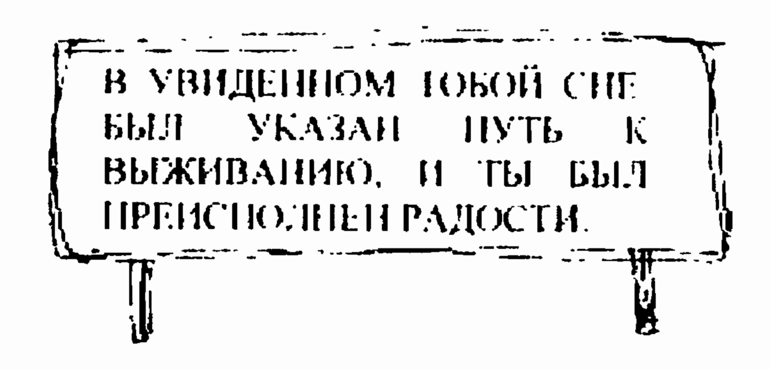
санитары переодеты в средневековую китайскую одежду. Одним из характерных симптомов монастыря будет симптом корреспондента. Сначала нам попадется человек, который будет мерно раскачиваться с фотоаппаратом перед каким-то видимым одному ему объектом. Потом какой-то человек бросится к нам, выхватит из рук фотоаппарат и начнет нас неистово фотографировать. Затем, сидя на скамейке, мы полчаса будем наблюдать за человеком, который станет присаживаться, пристраиваться, примеряться, но на затвор нажимать не станет. Он исчезнет. Вдруг неожиданно вновь появится прямо из кустов, присядет на корточки, засмотрится в объектив. Вскочит. Убежит. Стремительно появится с другой стороны. Как будто впервые, сфокусируется на камне. Как бы нажмет на затвор. Обежит камень с другой стороны. Наведет объектив на птицу. Как бы щелкнет затвором. Исчезнет. Вновь появится...

То, что я раздет во сне и не испытываю при этом никакого смущения, напоминает мне об участии в фотосъемке у Спенсера Туника. Смущение связано с сексуальным переживанием, с эксгибиционизмом, я же во время съемки преисполнился скорее эстетических чувств, превратившись в один из *объектов* окружающей среды — такой же объект, как дом, кустарник, восходящее солнце, тень, бабочка, дворник, дама с собакой...

О связи Музея современного искусства с психиатрической больницей можно было бы сказать очень много. Скажу лишь, что, как минимум, трижды психиатрические эксперименты переносились в музейные пространства: в Венский Музей прикладного искусства («Крымания», 1995), в Музей современного искусства города Пори («Доктор и пациент», 1996), на Венецианскую бьеннале («Мир: сделано в 20 веке», 1999).

7. Дженни Хольцер

Совершенно другого типа концептуалистскую работу, связанную со сновидениями, мы видим у Дженни Хольцер. Как обычно, она вписывает свое произведение в публичное пространство, причем так, что его не отличить от окружения. Представьте себе, вы едете по дороге, навстречу вашим глазам смотрят разные рекламные щиты, среди которых один гласит:



10
КИНО И СНОВИДЕНИЯ

1. Кино как сновидение

Мы входим в кинотеатр. Устраиваемся поудобнее. Гаснет свет. Тьму разрезают проекционные лучи. Начинается кинопоказ. Погружение.

Кинематограф настолько напоминает сновидение, что Бернардо Бертолуччи как-то произнес слова, которые могут служить эпиграфом к этой главе:

«Все мои фильмы разработаны в рамках анализа, основанного во многом на онейрическом материале, — а разве сами фильмы вообще не создаются из онейрического материала? Разве фильмы сделаны не из того же самого, из чего и сновидения?»

Вот и посмотрим, что же это за «тот же самый материал».

Первым делом мы видим, что материал этот — вовсе не материал, т.е. не материальный материал. Призрачные, прозрачные проекции предстают перед нами как кинематографическая нематериальная запись, как запись онейрографическая. Перед нашим взором проходят не материальные вещи, а их представления, образы, проекции. Как во сне. Да и не только это напоминает сон.

Материал кинематографа и сновидения — типы письма. Кинемато*граф* — письмо по определению. Фрейд в свою очередь сравнивает сновидение с иероглифическим письмом. Он настойчиво говорит о ребусе, в котором образное переплетается со словесным. Ребус — рассказ. Кинорассказ.

Кинематограф и сновидение предстают как избранные рассказы. Нам удается пересказать даже самое «абстрактное» сновидение, даже самый «абстрактный» кинофильм. Из таких рассказов, *очевидно*, состоит, например, кинофильм Луиса Бунюэля «Скромное обаяние буржуазии». В общем рассказ его состоит из небольших рассказов о времяпровождении буржуазной компании. Этот рассказ в свою очередь перемежается рассказами о садовнике-священнике, лейтенанте кавалерии. Более того, киноповествование включает пять сновидений. Чуть ли не треть фильма, как треть жизни, состоит из сновидений. Пять разных персонажей смотрят перед нами свои сны. Не менее важно, что кинорассказ о «реальной» жизни *незаметно* перетекает в онейрокинорассказ — сновидение. Такая переходность свидетельствует о близости этого нематериального онейроматериала. Узнаем же мы о том, что видели сновидение всегда задним числом [*nachträglich*], после того, как *уже* его увидели. Мы входим в сновидение незаметно, но «зато» заметно из него выходим. Мы облегченно вздыхаем: к счастью, это был всего лишь сон. Еще одно сновидение нам так и не удается увидеть (а персонажам услышать):

— А может быть, вы расскажете нам сон про поезд?

— Нет, нет. Про поезд — в другой раз.

Многие кинолюбители и кинокритики отмечают одну на первый взгляд странную особенность восприятия — неспособность запоминать кинофильмы. Память в кино как бы отказывается служить. Кино — самое

эфемерное из искусств, самое неуловимое, плохо запоминающееся. Кинофильм как будто призывает вновь и вновь себя пересматривать.

Разве не напоминает все это сновидение? Оно тает, ускользает, будто «не хочет», чтобы его запоминали. А может быть, дело в другом? В том, что сновидение и кинофильм *некому* запоминать? Мы уходим из внешней реальности в онейроидное состояние. Так где же мы — в зале или на экране? В кровати или на экране сновидений?

Чтобы показать, что кино — не жизнь, что это «всего лишь» кино, режиссер может использовать разные приемы. Например, в своем фильме «Персона» Ингмар Бергман отправляет мальчика ощупывать экран с проекцией. Режиссер говорит: «Хорошая мысль — вдруг разбудить публику на время, а затем вновь погрузить ее в драматические события, будто вновь засыпаешь после короткого пробуждения». Эти слова Бергмана напоминают о формуле теоретика кино Кристиана Метца: «Фильмическое и онейрическое состояние сближаются, когда зритель начинает “клевать носом” или когда спящий человек начинает просыпаться».

Несмотря на всю свою прозрачность и призрачность, кинореальность, как и реальность сновиденческая, *с успехом замещают* реальность материальную. Оказываясь перед экраном, мы забываем о том, где мы и кто мы. Мы переносимся, можно сказать, в заэкранье. Теме борьбы двух реальностей посвящено огромное множество фильмов. Один из самых знаменитых — «Пурпурная роза Каира» Вуди Аллена. Героиня этого фильма бесконечно предана кинематографу, и в конце концов она вознаграждена: *ее герой* сходит с экрана, и она должна выбирать между суровой реальностью и прекрасной грезой. Она делает свой выбор в пользу онейрореальности. Герой — в пользу «реальной реальности». В какой-то момент фильма один из персонажей

произносит ключевую фразу: «Реальные люди мечтают попасть в придуманный мир. Придуманные люди — в мир реальный».

Каков же механизм этого перемещения из одной реальности в другую? — Идентификации, так называемые проективные идентификации. Мы проецируем объекты нашей мечты вовне, чтобы идентифицироваться с ними и вновь их присвоить.

Совершенно другой пример, неромантизированный и неироничный, на ту же тему смещения и замещения реальностей — фильм Даррена Аронофски «Реквием по мечте», который можно перевести и как «Реквием по сновидению». Не мы управляем сновидениями, мечтами, но — они нами. Мы от них в зависимости. Этот фильм, можно сказать, разворачивается между тем, что происходит «наяву», тем, что происходит в телереальности, и тем, что происходит в галлюцинаторной реальности. Движущим мотором истории оказываются желания, формирующие ситуацию зависимости. Причем эти желания могут сходить и сходят с экрана телевизора. Телевизор, можно сказать, — одно из главных действующих лиц «Реквиема». Не случайно, что с него начинается вся эта история.

Значимо то, что одна реальность постоянно замещается другой, одна реальность втягивается в другую. Галлюцинаторная реальность при этом эксплицирует желание. Гарри вдруг видит свою девушку, стоящую спиной к нему на пристани. Тайрон вновь и вновь возвращается в свое детство, к маме; он привязан к ней, будто что-то не успел сказать и вынужден возвращаться, чтобы... Тем временем мать Гарри попадает все в большую зависимость от телевидения. Она постепенно сходит с ума, перемещаясь по ту сторону экрана. Она должна, наконец, увидеть себя со стороны, глазами миллионов! Телезависимость приводит к фармакозависимости, к стира-

нию грани между галлюцинаторной реальностью, телереальностью и, так сказать, явью. Именно в эпизоде стирания границ мы видим смещение, перемещение, более того, сплавление реальностей: сначала телеведущий, а затем и она сама, только на пару десятков лет моложе, сходят с телеэкрана к ней в комнату, а затем и она перемещается вместе с комнатой в телестудию. «Теле» теряет свое значение «на расстоянии». Пространственно-временная структура коллапсирует. То, что конституирует субъект — различение внутреннего и внешнего, прекращается. Регистр символического обнаруживает все больше и больше отверстий, сквозь которые происходит галлюцинаторный осмос реального.

Галлюцинаторная реальность не менее реальна, чем так называемая реальная реальность. Более того, она более реальна. Галлюцинация реальнее реальности. Она, будучи *неопосредованным* восприятием, и обнаруживает реальность. Для зрителя, впрочем, представление на экране — не его галлюцинация, не его продукт. Мы имеем дело с тем, что Метц называет *парадоксальной галлюцинацией*, поскольку зритель галлюцинирует то, что в действительности имеет место — образы и звуки на теле или киноэкране. Эта парадоксальная галлюцинация напоминает ложную галлюцинацию Кандинского. Зритель догадывается, что видит проективную галлюцинацию, но продолжает воспринимать ее *как* реальность.

Онейрореальность вводит субъективный, даже нарциссичный взгляд камеры. Мы видим так, как видят герои, а видит каждый из них по-своему. Постоянно возникает деформация скорости, искажение пространства и времени. Деформация же в свою очередь предписана зависимостью. Фантазм деформирует пространство, искажает сюжет. Мы видим, как Гарри в баре вытаскивает из кобуры полицейского пистолет. Мы видим, как его

девушка вонзает в руку ненавистного типа в ресторане вилку. Мы видим их видения.

Кстати говоря, «Реквием по мечте» — один из самых, можно сказать, антимедицинских фильмов: ни в одной из ситуаций врач не видит человека, не видит субъекта. Перед ним машина, требующая *исправления*: в одном случае она требует починки диетой, в другом — изменения таблетками, в третьем — передачи в руки полиции. Отношения с врачом — отношения подчинения авторитету, наделенному гарантированным знанием. Когда Гарри понимает, что его мать стала наркоманкой, и говорит ей об этом, то в ответ он слышит лишь: «Доктор прописал, доктор велел». Ответственность переносится. Гарри наркоман, который, по крайней мере поначалу, принимает ответственность за свою наркоманию на себя. Его мать даже и не подозревает, что официальные, легальные наркотики влекут ее в бред, в паранойяльную шизофрению. Все как будто находятся под гипнозом.

Нематериальный материал кинематографа погружает зрителей в состояние, близкое к гипнозу. Бунюэль, подчеркивая, что кино оказывает на зрителей именно гипнотическое действие, отмечал, с каким отрешенным видом люди часто выходят из кинотеатра: «Мне кажется, что кино оказывает на зрителей гипнотическое действие. Достаточно понаблюдать за людьми, выходящими из кинотеатра, зачастую молчаливыми, подавленными, с опущенной головой и отрешенным видом. Посетители театра, корриды и стадионов проявляют больше энергии и воодушевления. Легкий и неосознанный гипноз кинематографа объясняется атмосферой темного зала, а также чередованием планов, светом и движением камеры, которые ослабляют критический разум зрителя и оказывают на него воздействие, сходное с наваждением и насилием». Гипноз — состояние, близкое сновиденческому. Спящий, находящийся в гип-

нозе, как и зритель «Андалузского пса» или «Золотого века», не может предугадать развитие событий. События развиваются по законам не формальной логики, а онейрологики.

Сон для Бунюэля был настолько важен, что он, по его словам, предпочел бы спать двадцать два часа и затем два часа активно работать: «Если бы мне сказали: “Тебе остается жить двадцать лет. Чем бы ты заполнил двадцать четыре часа каждого оставшегося тебе жить дня?”, я бы ответил: “Дайте мне два часа активной жизни и двадцать два часа для снов — при условии, что я смогу их потом вспомнить”, — ибо сон существует лишь благодаря памяти, которая его лелеет».

Он обожал сны, даже если это были кошмары. Именно любовь к снам сблизила его с сюрреалистами, причем, как он пишет, ему важно удовольствие, порождаемое снами, и никаких разъяснений. Никакого означения. Бунюэль вставляет в свои картины сновидения без какого-либо пояснения. Знаменитый «Андалузский пес» появляется на свет, как он пишет, в результате встречи его сна со сном Сальвадора Дали. Сон Бунюэля: женский глаз, рассекаемый бритвой в начале фильма. Сон Дали: рука преследователя защемляется дверью, на дырявой ладони копошатся муравьи.

Работа кинематографа и работа сновидения, избегая принципа реальности, разрушает обыденное представление о пространстве и времени. Не случайно Хичкок утверждает, что «способность убыстрять или удлинять время — первое требование режиссерского мастерства», что «реальное и кинематографическое время — вещи несоотносящиеся».

Время кино расходится, не совпадает с «реальным» временем. Мы можем прожить целую жизнь за два часа, от рождения до смерти. Мы можем пережить целую жизнь. «Пережить» и в смысле прожить, и в смысле вы-

жить, и после смерти прожить еще раз, и еще раз, и еще раз... Время в кино, как и в сновидении, обратимо. Все можно переиграть. Таков один из основных мотивов кинофильма Тома Тиквера «Лола, беги». Одна и та же история проигрывается три раза и перестает быть одной и той же историей. Все зависит от мига встречи, от того, в каком именно месте и в какой именно момент времени она происходит. Пространство и время взаимообратимы.

Время и пространство в онейрореальности превращаются друг в друга. Об этом Фрейд пишет в «Толковании сновидений». Пространство и время претерпевают самые разные метаморфозы. Вот кинематографическое сновидение с такого рода метаморфозами.

14 мая 1999. Родос. «Ионно-кислотная винтовка»

Абсолютно темный город. Говорю невидимой Олесе: «Мне нужно уехать по важному делу». В темноте перемещаюсь на невидимом транспортном средстве. Выхожу, думаю, зайду в институт психоанализа. Захожу. Высокие бетонные стены. Повороты как в лабиринте. Свежий бетон. Поворачиваю налево. Еще раз налево. Вдруг понимаю, что у меня начались галлюцинации, я совсем отъехал, и теперь мне уже не вспомнить, зачем я сюда пришел. Перемещаюсь в другое пространство. Оно, в отличие от предыдущего, вертикальное. Я в какой-то бесконечно высокой комнате, нет, в каком-то коридоре, где-то на уходящем вверх этаже. Мы все куда-то едем или плывем в этом неопределимом транспортном средстве. В коридоре вижу человека, перемещающегося ползком, подобно игрушечному зеленому солдату, который время от времени строчит из автомата. У этого человека винтовка с оптическим прицелом. Я наклоняюсь и с

9. Заказ № 834.

улыбкой спрашиваю его: «What are you targeting at?» При этом смотрю вдаль и не вижу ничего такого, во что можно было бы целиться. Он не понимает моего вопроса и переспрашивает: «What am I shooting with?» Думаю, ладно, пусть ответит на этот вопрос. Он говорит уже по-русски: «Это — ионно-кислотная винтовка». «Из нее никого нельзя убить?» — спрашиваю я. «Нет, нет, ведь она сама создает мишень и сама ее уничтожает». «А-а-а-а», — говорю я, но не очень-то ему верю. И тут же вижу, что он снимает своей винтовкой блоки пространства из нашего транспортного средства, из нашего корабля. Думаю, надо бы сообщить капитану, что наше время выходит, но сейчас не до этого, ведь я лежу на верхней полке, а подо мной провал на несколько этажей, метров на двадцать вниз. На следующей вдоль коридора полке обнаруживается Африка. Он не видит снятых блоков и показывает какие-то факсы, говорит, мол, нужно решать проблемы. Сын его Илья тем временем, не замечая опасности, карабкается с обнажившихся под нами полок. Сергей подтягивает его за одну руку, я за другую. Илья смеется. Я вижу у него во рту металлические зубы. Я приглядываюсь и замечаю, что это просто кусок белого грубого металла, в котором по вертикали видны как окаменелости три ряда зубов. Тут появляется веселая Олеся. Она, похоже, тоже недооценивает опасности. Она прыгает, я подхватываю ее за руки. Олеся смеется. Мне не легко ее держать. Кричу: «Подтягивайся!» Ведь полка, на которой сижу, — узкая, и мне бы самому на одной руке удержаться. Время подходит к концу. Чтобы не сорваться вниз вдвоем, я выбираюсь из пространства сна.

В этом сновидении меня поражают не только откровенные взаимопревращения пространства и времени, но и появление галлюцинации прямо во сне, т.е. галлюцинации в галлюцинации, аналогом чему может быть

сон героя на киноэкране. Эта двойная галлюцинация запускается словами «мне нужно уехать», в результате — «я совсем отъехал». Вслед за галлюцинацией появляются и кинематографические мотивы. Блоки пространства напоминают о кинофильме «Куб», время в котором структурировано перемещением из куба в куб, а съедание пространства (конец времени) заимствовано из кинофильма «Лангольеры».

Действующие лица этого сновидения, Олеся и Африка, подчеркивают беспокойство в связи с предстоящей поездкой на бьеннале в Венецию. Свежий бетон и лабиринт — подземный переход к морю в крымском санатории ЦК КПСС, в котором мы отдыхали на заре перестройки с Иреной и Африкой. Металл во рту Ильи очень похож на огромные грубо обработанные вещи, виденные у родосских кузнецов накануне. Илья, т.е. маленький мальчик, — это я, маленький я, который *есть* во мне («есть» — Илья, *il y a*). Во-первых, потому, что перед сном я вспомнил: не забыть о протезировании зуба после возвращения на родину, во-вторых, в связи с аутистическим замыканием, произошедшим со мной на днях.

Странное оружие молодого человека, который, кстати, напоминает мне одного студента Института психоанализа, явно указывает на разговоры о Югославской войне: о бомбах во имя мира, об умных ракетах, которые несут ответственность за поражение, о вооружении, которое направлено на не-уничтожение людей, и прочих парадоксах натовского дискурса. Что касается «ионно-кислотной» винтовки, то я не уверен, не была ли она устроена еще сложнее и интереснее.

Корабельная тема этого сновидения связана с тем, что завтра мы отплываем в Афины. Мы покидаем Родос. Нам очень грустно расставаться с Лицей, Спиросом, господами Папандреу и другими людьми, с которыми мы здесь подружились.

Меланхолия кинематографа и онейрографа связана с тем, что представленное помимо настоящего содержит привкус уже бывшего, уже снятого, уже виденного, уже однажды пережитого. Мы видим всегда уже то, что было, по крайней мере, было снято. Говоря о меланхолии в кинематографе, на ум в первую очередь приходят фильмы Антониони. Посмотрим, например, на «Приключение». Фильм этот меланхоличен, вопреки своему названию. Несмотря на то что формально в нем действительно одно приключение сменяет другое, никаких приключений в нем нет в том смысле, что фильм этот никак не назовешь приключенческим. Весь фильм об отношениях, о любовных отношениях, но не скажешь, что это фильм о любовных приключениях. Все приключения — это скорее внутренние переживания героев, обрывки которых мы видим в их жестах и редких словах. Меланхолия этого фильма обеспечивается не только внутренним приключением, которое заставляет нас обращаться не столько к тому, что происходит на экране, сколько через экран обращаться к себе, своим переживаниям. Меланхолия «Приключения» поддерживается, как и многие другие фильмы Антониони, неторопливым повествованием, заторможенным развитием. И наконец, в-третьих, меланхолия содержится в самой структуре повествования: история разворачивается вокруг потери. В начале фильма мы видим девушку, которая потеряла себя. Она не может обнаружить своего желания и потому не может найти себя в отношениях со своим другом. Затем следует сюжетная завязка: потеря Анны на острове. Дальнейшие события фильма структурируются этой потерей, *отсутствующим персонажем.*

Этот фильм П.П. подробно рассматривает в своей главе «Сновидение как приключение». Видел он его в возрасте 14 лет. На примере его воспоминаний мы можем увидеть работу памяти, искажающую работу, близ-

кую онейрической работе сновидения. Обратим внимание на два эпизода. Во-первых, память П.П. цепко выхватывает эпизод с отвесом, которым главный герой задевает баночку с тушью, стоящую на чертеже, и разливает ее. «Цепко выхватывает» потому, что этот эпизод явно выбивается из всего фильма. В нем появляются два молодых человека (которых память П.П. разменивает на одну девушку). Появляются, чтобы исчезнуть. Этот эпизод — отступление от повествования о главных героях. Мы действительно подозреваем, что этот малозначительный эпизод сверхзначим. Такова паралогика онейрореальности. Во-вторых, П.П. вспоминает художника, который обречен на секс со всеми женщинами кинофильма. На самом деле в фильме имеет место один эпизод соблазнения: молодой художник совращает Джулию. Обращает внимание на себя то, что этот художник очень молод. Напомним, что фильм смотрит 14-летний художник, П.П., который волей-неволей идентифицируется с героем «Приключения», и память его развивает сюжет по линии своего желания вопреки фильму.

Продолжая разговор о меланхолии, напомним: в классической психоаналитической модели это состояние запускается а) потерей некоего объекта, б) идентификацией с ним, в) интроекцией его в психическую реальность. Говоря о меланхолии, связанной с кино, мы должны сказать и о том, что она связана с окончанием фильма, с тем, что нам нужно возвращаться в другую, «свою» реальность. Фильм закончился. Мы что-то потеряли, мы что-то не доиграли. Мы потеряли часть себя. Мы оставили себя там, за экраном...

Меланхолия — бессилие. В том числе и бессилие взгляда, который исключает смотрящего из сцены, делает его пассивным очевидцем. Например, Скотти в «Головокружении» может лишь смотреть, как убегает вверх по лестнице на колокольню Маделен, но ничего не может

сделать. Невозможность ничего сделать сопровождается растущим чувством вины. Скотти оказывается в психиатрической клинике. У него меланхолия. «Головокружение» — один из ряда фильмов Хичкока, в которых прорабатывается мотив вины.

Меланхолия предполагает и стремление к обездвиживанию тела. В кино движения нашей души сопровождаются отсутствием моторной деятельности. Как и во сне, тело малоподвижно. Активна психическая работа, работа аффектов, образов, слов. Как пишет Кристиан Метц, «повествовательный фильм, представляющий из себя быстрое мелькание образов и звуков, усиленно питающих наши темные зоны, за которые мы не несем ответственности, является своеобразной машиной, перемалывающей эмоции и подавляющей действия». Мы переживаем свою чужую жизнь как во сне, обездвиженно.

Кинематограф и сновидение — это своеобразный опыт умирания. Кинематограф, как то, что повторяется, как то, что отсылает к уже бывшему [*déjà vecu*], воспроизводимому, даже механическому, как то, что связано со скоростью, движением, временем, указывает на всегда уже скрытую тему смерти. Смерть — человеческое, ограниченное, полагающееся на разум, связанное с принципом реальности, который кинематограф *на время* анестезирует.

Меланхолия, идентификации, опыт умирания... все это связано и с эффектом деперсонализации, отчуждения. Наши мысли и чувства замещаются другими. Сопереживая, мы утрачиваем себя.

Окончание киносеанса — воскрешение.

Сновидение в кино — не только переживание чужой смерти, но и подтверждение жизни. «Мертвые не видят снов», — говорит в кинофильме Бунюэля «Тристана» после сна героини дон Лопе. А ведь сновидение Тристаны как раз таки показывает мертвого дона Лопе, точнее

не мертвого, и не дона Лопе, а его отрубленную голову, висящую вместо языка колокола. Голова вместо языка. Глаза вместо речи. Воображаемое вместо символического.

И в то же время онейрореальность открывает нам доступ к бессмертию. Во сне, как в кино, мы переживаем любые опасности. В следующем сновидении, например, я переживаю три автомобильные аварии. Я как бы умираю, не умирая.

Вот сновидение о том, что во сне не умирают, так же как не умирает герой кинофильма «Неуязвимый».

14/15 мая 2001. Олюдениз. «Торможение»

Всё сновидение разворачивается на отрезке в 500 метров вдоль улицы Наличной, слева и справа от моста через реку Смоленку.

Первый эпизод: я — свидетель автомобильной аварии. Все живы, однако крови немало. Я сажусь в какой-то автомобиль, проезжаю несколько метров и попадаю в аварию, но остаюсь цел и невредим. Я как бы в салоне автомобиля и вне его. Очень тороплюсь. Ловлю другую машину. Еду. Через несколько метров машину заносит, раскручивает, и она врезается в трамвай. Пассажиры в крови. На мне — ни царапины. Замечаю, что водитель вообще уже давно неживой.

Второй эпизод. В автомобиле Ильи Ш. Он рассказывает о публичном доме в многоэтажке напротив. «Все девушки в нем со странностями, — говорит он, — чистый учебник психиатрии; тебе было бы интересно понаблюдать за их девиациями».

Слова «ни царапины» явно напоминают о кинофильме «Неуязвимый», в котором Брюс Уиллис из всех катастроф выходит целым и невредимым. Такова логика

сновидения, кино, компьютерной игры — можно переживать много опасностей, безвыходных ситуаций, даже смертей. Повторяющийся характер аварий лишь подчеркивает эту способность.

На близость кино, компьютерной игры и сновидения указывает и фраза «Я как бы в салоне автомобиля и вне его». Можно сказать, я переживаю аварию и наблюдаю за ней. Я как герой фильма нахожусь на экране и как зритель — перед экраном.

Агрессивность первого эпизода переходит — через салон автомобиля Ильи (вытянутый, блестящий, гладкий снаружи, мягкий внутри БМВ) — в сексуальность эпизода второго, тут же соединяясь темой девиц, девиаций, психопатологий. Ничего удивительного в том, что Илья предлагает мне «понаблюдать за их девиациями»: сексуальность и агрессивность — основные темы психоанализа.

Почему автомобиль Ильи? Я думаю, потому, что он паркует его на набережной Мойки. Сновидение съезжает с первой части — «на Смоленке» на вторую часть — «на Мойке».

Незримым фоном всей этой истории вполне может служить кинофильм Дэвида Кроненберга «Автокатастрофа». Автомобиль — мост («через Смоленку», «через Мойку»), соединяющий жизнь и смерть, сексуальность и агрессивность. «Автокатастрофа» — садо-мазохистский фантазм о машинном желании, непосредственно вписывающем смерть в жизнь. Это фильм о протезах и любви к смерти. «Автокатастрофа» открывается сценой, в которой девушка ласкает тело автомобиля. В дальнейшем любовь уже невозможна без агрессии, крови, увечий, автокатастроф, т. е. катастроф с собой. Если Автомобиль и Девушка также часто появляются в рекламе, как и, скажем, Красавица и Чудовище в сказках, то в «Автокатастрофе» автомобиль — средство стремительного

выхода на порог смерти, на грань человеческих, слишком человеческих «психопатологий и девиаций». Сексуальная страсть возникает не только под знаком смерти, но исключительно в условиях искусственного, машинного протезирования желания. Илья рекомендует мне занять позицию наблюдателя.

Сновидение и кинематограф связаны визуальностью, изобразительностью [*Darstellbarkeit*]. Жан-Бертран Понталис подчеркивает: между бессознательным и визуальным существует своего рода осмос, благодаря которому вытесненное и образное как бы притягивают друг друга. Благодаря этому осмосу работает и реклама, и телевидение, и кинематограф. Кино — наркотик, в который втягивается психическое пространство зрителя.

Одни режиссеры, типа Бунюэля, особенно подчеркивают визуальность кинематографа, говоря о том, что музыка, например, лишь опора слабому кино. Другие, типа Юфита, подчеркивают, что и речь, т.е. вторичная обработка, куда менее значима, чем изобразительные средства. Кино на то и кино, чтобы не быть просто рассказчиком, чтобы быть в первую очередь «показчиком». В этом, кстати, одно из общих отличий голливудских рассказов от европейских рассказов.

15/16 октября 2001. Пекин. «Клетка»

Все, что я запомнил, это даже не сновидение как некая история, некое повествование, но именно видение, образ, увиденный издалека, с большого расстояния, с последнего ряда кинотеатра, образ, в котором меня самого нет. Где-то далеко-далеко я вижу гигантскую клетку, огромный цех, как в кинофильме «Кафка». Люди — работающие точки. Все видно на таком расстоянии, что непонятно, какое именно здесь производство. Мне проще назвать детерминирующие линии этого сновидения,

чем описать увиденное. Причем трудность в описании, как мне кажется, связана не столько с расстоянием, сколько с тем, что из-за него в сновидении, т.е. в картинке, нет меня. Тем самым это сновидение претендует на опровержение постулата «каждое сновидение нарциссично». Отсутствие меня в картине: ты уже кто-то, но не совсем — понятно кто, т.е. Никто, как в истории с Одиссеем и Полифемом. «Меня зовут Никто», — говорит Одиссей Полифему и тем самым обеспечивает себе путь к отступлению, к регрессии и свободе, а Полифема выставляет безумцем, кричащим, что его ослепил Никто.

Фон этому сновидению задают вчерашние размышления о коллективности китайской жизни. Индивид — «работающая точка». Эти точки объединяются в группы. У каждой группы есть старший. Эти группы объединяются... и так далее. Вопросы об индивидуальном и коллективном связаны с вопросом о человеке-машине, вопросом, который неожиданно для меня стал столь важным недавно в лекциях, прочитанных в Хабаровске: индустриализация человека + индустриализация науки о человеке порождают клетки фармакологического империализма.

Движение точек в цеху носит броуновский характер, т.е. представляется хаотичным, хотя таким не является. Количество перемещающихся по улицам Пекина людей вызывает ощущение непрекращающегося праздника. Мы стояли на перекрестке, и я наблюдал это головокружительное движение нескольких потоков людей, пеших, на велосипедах и машинах.

Представление о клетке вызвано целым рядом причин, оно, как говорится, сверхдетерминировано. Во-первых, прямо во сне возникает ассоциация с кинофильмом Содерберга «Кафка». Во-вторых, вчера мы говорили о Луиз Буржуа и ее «Клетках», в которых проявляется психоаналитическая проблематика внутреннего/внешнего. И наконец, кинофильм «Клетка», который

вызвал у меня невероятный интерес благодаря фантастической изобразительности и теме бессознательного, в которое совершает погружения психоаналитик нового типа — кибераналитик Дженнифер Лопес.

Помимо изобразительности Фрейд описывает еще два механизма работы бессознательного, проявляющиеся в сновидении. И эти два механизма оказываются невероятно важными в кинематографе. Речь идет о сгущении и смещении. Немецкий теоретик психоанализа Карл Штокрайтер полагает, что именно риторические процессы переноса (мета-форы) делают возможным альянс между бессознательным и сознанием.

Фрейд объясняет работу сновидения механизмами сгущения и смещения, которые Лакан истолковывает как метафору и метонимию, что не столько указывает на литературное творчество, сколько на кинематограф. Метафора и метонимия не только литературные приемы, связанные со словом, со словесными представлениями, но и с образами и представлениями предметными. Эти риторические приемы — «мост между ними», между двумя типами представлений.

За всей этой работой стоит желание. В 1895 году Фрейду открывается тайна сновидений: в каждом из них скрываются желания. Эренбургу открывается тайна кинематографа: кинематограф — фабрика грез. В 1931 году в Германии выходит его книга «Die Traumfabrik: Chronik des Films». Дословно это не только фабрика грез, но фабрика сновидений. Фабрика по производству сноподобных призраков. Призраков, воплощающихся в людей. Кто не отождествлял себя с персонажами любимых кинофильмов, кто не болел за них, не сопереживал им? Чтобы этот процесс шел легче, Хичкок, например, сдерживает свою фантазию, держится, так сказать, реальности: «Я избегаю безудержной фантазии, потому что зрители должны иметь возможность отождествлять

себя с персонажами». Причем у каждого зрителя свой осмос, свое отождествление, свои ассоциации. Бертолуччи, со слов которого мы начали эту главу, обращает внимание и на то, что число толкований фильма может равняться числу зрителей. Он говорит: спросите у выходящих из зала об увиденном, и вы услышите в ответ множество самых разных историй. Самые разные истории связаны с самыми разными переживаниями, бессознательными воспоминаниями, желаниями. Парадоксам зрительского желания отвечает Хичкок.

Желание зрителя разгадать тайну должно сохраняться до конца фильма. Желание персонажа должно стать желанием зрителя. Желание должно быть переходным. Оно должно быть тем сосудом, который наполняется зрителем. Хичкок называет это пустотное желание МакГаффином, тем, что постоянно ускользает, уклоняется от взгляда. МакГаффин — та тайна, которая запускает действие, но которая сама по себе совершенно безразлична, нейтральна, пуста. Объясняя принцип действия МакГаффина, Хичкок говорит Трюффо: «Вам, может быть, интересно узнать, откуда появилось это слово. Это, по всей вероятности, шотландское имя из одного анекдота. В поезде едут два человека. Один спрашивает: "Что это там на багажной полке?" Второй отвечает: "О, это МакГаффин". — "А что такое МакГаффин?" — "Ну как же, это приспособление для ловли львов в Горной Шотландии". — "Но ведь в Горной Шотландии не водятся львы". — "Ну, значит, и МакГаффина никакого нет!" Так что видите, МакГаффин — это, в сущности, ничто». И еще раз: «Главное, что я вынес для себя, что МакГаффин — это ничто». В «Леди исчезает» это — популярная мелодия, в «39 ступенях» — механическая формула для конструирования самолетного мотора, которую шпионы «записывают» в память мистера Мемори, чтобы вывести из страны. «Чистейший МакГаффин», по словам Хичкока,

представлен в кинофильме «К северу через северо-запад»: «В чикагском аэропорту человек из ЦРУ объясняет ситуацию Кэри Гранту, и тот в недоумении обращается к стоящему рядом, имея в виду Джеймса Мейсона: “Чем он занимается?” А этот контрразведчик: “Можно сказать, вопросами импорта и экспорта”. — “Но что же он продает?” — “Государственные тайны”. Вот видите, МакГаффин здесь в своем чистейшем выражении — он не представляет собой ровным счетом ничего!»

Тайна — основа детектива, триллера, саспенса. Причем тайна, как и в кинофильме, может так и остаться нераскрытой. Да и вообще, то или иное сновидение способно воспроизводить приемы того или иного режиссера, например все того же Хичкока:

25/26 февраля 2002. Хельсинки. «МакГаффин»

Я в купе поезда. Разговариваю с Джерри Горовым, Энтони Пенроузом и Раулем Грюнштейном. Поезд влетает в тоннель. Когда он вылетает, я замечаю сидящего прямо напротив меня, непонятно откуда взявшегося шпионского вида господина в шляпе. Он закуривает сигару. Я возмущенно говорю попутчикам об иррациональности табакокурения. Господин в шляпе совершенно отстраненно и безадресно произносит: «Every desire has its antithesis — ...» Вторую половину фразы, как полагается у Хичкока, заглушает грохот — поезд врывается в очередной тоннель. Когда он выскакивает на дневную поверхность, господина уже нет. «God damn it! Куда он делся?! Я же не расслышал, что, что именно является антитезой, противоположностью желания! Другое желание? Желание другого?»

С изобретением кинематографа на смену пересказу сновидения пришла возможность его изображения. Те-

перь все мы можем увидеть сновидение героя фильма, сновидение режиссера, им придуманное или увиденное и для нас воспроизведенное.

Так, Луис Бунюэль в «Скромном обаянии буржуазии» показывает нам увиденный им классический сон: «Мы пошли на обед к полковнику, а оказались на сцене в театре», который «часто видят актеры театра и кино». Он передает свое сновидение одному из персонажей и существенно его видоизменяет. Вот как его описывает Бунюэль: «Мне надо непременно через несколько минут выйти на сцену, а я забыл свою роль. Этот сон может быть очень длинным, очень сложным. Я волнуюсь, схожу с ума, публика нетерпеливо свистит, я ищу помрежа, директора театра, я говорю ему: это ужасно, что мне делать? Он холодно отвечает, что я должен как-то выпутаться, что занавес поднят, что больше нельзя ждать. Я в диком страхе. Такого рода сон я попытался воссоздать в фильме "Скромное обаяние буржуазии"». Конечно же, в контексте киноповествования сновидение *искажается*. Сон теперь принадлежит не актеру (Бунюэлю), оказавшемуся на сцене и забывшему роль. Его теперь «видит» буржуа, оказавшийся в компании себе подобных за столом, который *переместился* из ресторана на театральную сцену. Буржуа превращаются в актеров. Сцена утраивается: мы видим театр в сновидении в кино. Смещение [*Verschiebung*] как искажение [*Entstellung*] действует и в сновидении Бунюэля (режиссер, снимающий актеров, превращается в актера), и в киносновидении (стол попадает в другой контекст), и в отношениях между ними (меняется вся ситуация).

2. Функция сновидения в кино

Итак, с появлением кино появляется и возможность воспроизведения, показа сновидений. Сновидения, са-

мые интимные, никому кроме сновидца не видимые, отныне становятся коллективным достоянием. Сновидение теперь можно экранизировать, инсценировать, разыгрывать. Оно может быть воспроизведено даже ярче реальности. Именно в этом и заключается одна из идей Хичкока: «Передать галлюцинации с особой визуальной остротой и ясностью — ярче, чем эпизоды реальной жизни». Кинематографическая реальность настолько близка реальности сновиденческой, что у режиссера всегда есть шанс использовать целлулоид для воспроизводства своего собственного сна. Так поступает, например, Ингмар Бергман, когда восстанавливает в «Земляничной поляне» на экране свое сновидение с гробом. В классике экспериментального кино, в «Послеполуденных сетях» Майи Дерен, героиня (сама Дерен) засыпает и видит себя в трех версиях. В конце фильма она не может покинуть пространство сновидения и разрушается.

Режиссер осуществляет перевод, постановку, обнародование сновидения; и в результате происходит его индустриализация: оно подлежит бесконечному механическому воспроизводству.

То, что кино дает возможность показать всем свое сновидение, служит и различным «чисто» кинематографическим целям. Например, оно дает ключ к решению загадки. Сновидение — завязка и развязка фильма. Например, в фильме «Царь Эдип» Пьера Паоло Пазолини сюжет начинает разворачиваться, по сути дела, лишь после того, как Эдип видит сон и уже не может жить спокойно. Он отправляется к оракулу, чтобы узнать смысл увиденного во сне. То же и в «Головокружении». Однажды Скотти видит кошмарное сновидение: букет Мадлен, ее открытую могилу, свое срывающееся с крыши тело. С этого момента его ждут невероятные события по восстановлению сцены преступления и излечение.

Более подробно можно увидеть функцию сновидения в кинофильме Пауля Верхувена «Тотальное воспоминание». Фильм начинается со сновидения главного героя, романтического сновидения, превращающегося в кошмар. Это — повторяющееся, навязчивое сновидение, что указывает на его важность и травматичность. Сновидение как бы содержит в себе весь фильм. Оно предписывает фильм. В нем содержится загадка и разгадка идентичности. Вопрос *кто я такой*, и ответ на него.

Что же видит главный герой? Он видит себя на Марсе. Здесь-то и возникает один из центральных вопросов как кинофильма, так и нашего времени — вопрос об идентичности. Кто он настоящий? Тот, кого он видит во сне, или тот, кто спит и видит сон. Кем он себя помнит? Так в центр внимания попадает память героя. Не случайно название фильма не «Освободительная борьба на Марсе», а «Тотальное воспоминание». Что же видит во сне Даг Куэйд: свое прошлое? свое будущее? бессмыслицу?

Он: «Если я — это не я, то кто я?»

Его подставная жена: «Понятия не имею, я лишь выполняла задание».

Кто же он, Даг Куэйд? — Одиссей 2048 года. Онейротурист на тропе самосознания.

Ответ на вопрос «кто я?» приходит позже, и не менее загадочный. Приходит он в диалоге с самим собой на экране компьютерного монитора. По аналогии с лакановской стадией зеркала мы могли бы назвать эту встречу себя внутреннего с собой внешним «стадией экрана»:

«Привет, незнакомец! Это я, Хаузер. Если все плохо, значит, я разговариваю сам с собой, а у тебя на голове мокрая тряпка. Как бы тебя там ни звали, тебя сейчас ждет большой сюрприз: *ты — не ты. Ты — это я*».

А пока за ответом на свое сновидение, которое и ставит вопрос, кто я такой, Даг отправляется к современно-

му оракулу. К какому? — В корпорацию «Тотальное воспоминание», торгующую, говоря словами одного из героев фильма, фальшивой памятью.

Так герой оказывается в онейротуристической корпорации. Наконец, путешествие и сновидение примирились. Как отметил однажды замечательный французский психоаналитик Владимир Гранов, «*Путешествие является также восстанием против сновидения*». Но теперь речь идет не о туризме, а об онейротуризме. Корпорация «Тотальное воспоминание» предлагает купить воспоминания об отпуске, которого «на самом деле» не было. Главный герой видит рекламный ролик корпорации в метро: «Вам всегда хотелось залезть на марсианские горы, но вы слишком стары для этого. Тогда приходите в компанию "Тотальное воспоминание", где вы сможете купить воспоминания о вашем отпуске дешевле и лучше, чем настоящие воспоминания».

В компании агент говорит Дагу: «Марс. 1899 кредитов. Это за две недели воспоминаний... Вы у нас получаете все самое лучшее, самые лучшие воспоминания. Собственная каюта. Номер в Хилтоне. Пирамиды, Большие каналы, ну и, конечно, Венероград... *Все будет абсолютно настоящим, как и все другие воспоминания*. Ваш мозг не сможет различить, где что. Это я вам гарантирую...» «Наши путешествия намного безопаснее, чем в обычной ракете». «Что такое отпуск? А? Это же жутко! Багаж теряют, таксисты берут бог знает сколько, погода отвратительная! А у нас все прекрасно!» Чем онейротуризм лучше обычного туризма? Безопасность! Это как раз то, к чему стремится так называемый реальный туризм. Как только становится опасно, туризму приходит конец. Вспомним истории с подрывами автобусов в Египте, события 11 сентября 2001 года в Нью-Йорке и как это отразилось на тотальном туризме. Тотализация, глобализация основаны не столько на культурных различиях,

не на желании увидеть, вкусить, пережить нечто иное, незнакомое, но на желании того-же-самого под маской другого. Везде найдет себе турист экологически проверенные гамбургеры, отели и бутылочки кока-колы.

В центре туристического внимания память: будет что вспомнить тебе, тому же самому.

«Что общего было во всех ваших отпусках?»

«Не знаю».

«Вы. Вы были тот же самый! Где бы вы ни были, вы там были, тот же самый человек! А что, если я вам предложу нечто другое. Что, если вы отдохнете от себя самого?.. Вы можете стать кем угодно. Миллионером. Спортивным героем. Секретным агентом».

Самая необычная из новых услуг корпорации «Тотальное воспоминание» — смена идентичности. Теперь путешественник может стать другим. Он не только в физическом смысле никуда не отправляется, но никуда не отправляется не-он! Кем же он тогда проснется от этого онейропутешествия? Он вспомнит, как не-он был где-то там, где он не был. И все же это будет он! Ведь по пробуждении он будет помнить, как он был, например, секретным агентом на Марсе. Если только проснется. Как говорит Дагу доктор: «В вашем сне вам приснится, что вы заснули».

3. Функция кино в сновидении

В отдельные сновидения входят фрагменты, ощущения, переживания из кинофильмов. Например:

9/10 октября 2001. Хабаровск. «Белкин»

Я вхожу в подъезд какого-то дома и иду наверх, на четвертый этаж. Кто-то поднимается за мной и, когда я пытаюсь открыть дверь, заносит кулак... Я переключаю

сон и иду по коридору Музея сновидений, который завален изогнутыми деревьями. Пока меня не было, здесь прошел ураган. Деревья ветвистые, изогнутые, цветные, как в кинофильме «Клетка». Они не мешают движению, поскольку это лазерная проекция. Я иду по этому галлюцинаторному лесу сновидений с Толиком Белкиным, справа от него. Он хочет мне что-то сказать, поворачивается, но я уже слева от него. «Ну, ты опытный сновидец», — говорит Толик. «Работаем», — отвечаю я.

Перед тем как лечь спать, я взглянул на коробку с кинофильмом «Клетка», раздумывая, не пересмотреть ли его на сон грядущий. Решил не смотреть. «Сколько можно!» — подумал я. В искаженном виде я все же его увидел, во сне. Во-первых, визуально вторая часть прямо воспроизводит спецэффекты «Клетки». Во-вторых, тема контроля за бессознательным из этого фильма способствует тому, что «я переключаю сон» и оказываюсь в коридоре, ведущем в Музей сновидений. Вопрос контроля над сновидениями, кстати, изучал Шандор Ференци, написавший работу «О сновидениях, которыми можно управлять», в которой он говорит о том, что сновидец может занять по отношению к сновидению активную позицию. В этой статье речь идет о человеке, который видит: он на светском приеме, вдруг входит его отец в жалкой одежде. Он меняет сон. Светский прием. Входит отец, роскошно одетый.

Конечно же, сновидение — это не просто преобразование фильма. В данном случае лес и Белкин появляются по вполне понятным причинам. Вокруг Хабаровска горят леса, и для меня это тревожная тема — во-первых, задымленность воздуха не дает мне спокойно уснуть, мне не хватает кислорода; во-вторых, через неделю должна прилететь Олеся, а аэропорт могут опять закрыть; в-третьих, мне очень жаль животных, которые гибнут в

горящих лесах. О животных я думал, гуляя вечером по парку. В какой-то момент что-то зашуршало в траве. Я решил, что это белки. Оказалось, воробьи. Почему белки? Потому, что я видел их во многих парках — в Хельсинки, Нью-Йорке, Париже... Потому что у Олеси была в детстве белка. Потому что кедровые орешки, которые я грыз, вызывают образ белки. В конце концов, согласно принципу ребуса, белка превращается в Белкина.

А вот сновидение, в производство которого втянуты, похоже, все мои любимые советские фильмы.

17/18 мая 2001. Олюдениз. «Переигровка»

Москва. Квартира. Юра Семенов приводит трех каких-то странных типов. Мы ведем непримечательные разговоры. Потом они встают и собираются уходить. Тут Юра говорит: «Ты им должен 300 рублей». Я: «За что?» Юра: «Ты их проиграл!» Я: «А разве я играл?» Юра: «А ты не заметил?» Я: «Ну, раз так, вот 300 рублей». Мы выходим в коридор. Там Катя Каменева. Типы собираются и уходят. Юра передает мне план. Я: «Так бы сразу и сказал». Теперь можно отправляться на задание.

Стамбул. Михаил Михайлович Решетников раскладывает в автомобиле какие-то бумаги, чеки, счета, документы. Говорит о каком-то невыполнимом задании. Я улыбаюсь и говорю: «Ну, я пошел». За углом меня ждет черная «Волга». Я называю шоферу адрес. Он с удивлением: «Что? Бивис и Баттхед тоже в Турции?» Я: «Мне нужен мощный сабвуфер, компьютер, два микрочипа третьего поколения». Пробираюсь пустынными подземными улицами, переходами, туннелями, подвалами, затопленными нишами. Время от времени мне приходится возвращаться и начинать путь сначала. Время от времени встречаются люди, но очень редко. Кое-кто из них мне помогает. Наконец я незаметно проникаю в квартиру

какого-то типа, у которого находится «мечта» Михаила Михайловича. Я забираю то, что нам нужно, понимая, что это не воровство, а выполнение спецзадания.

Юра Семенов выполняет в этом сновидении присущие ему функции переводчика. Он как раз специализируется на восточных языках и хорош в Стамбуле, куда я отправляюсь из Москвы. Хотя три типа явно не иностранцы, нам требуется переводчик. Как в «Кавказской пленнице». То, что я не заметил, когда началась игра, прямо воспроизводит ситуацию из кинофильма «Игра»: герой Майкла Дугласа никак не может понять, он уже в игре или нет.

Появление «в кадре» Кати Каменевой вместе с Юрой вводит заграницу — Париж, который естественно замещается на Стамбул. «Юра дает мне план», т.е. я не проиграл, а, как и положено в игре, в обмен на 300 рублей получил бонус, с которым отправляюсь на следующий уровень — в Стамбул. В Стамбуле встречаюсь с Михаилом Михайловичем, который раскладывает бумаги в автомобиле, подобно Юрию Деточкину из детективной комедии «Берегись автомобиля» (по настроению мое сновидение вполне в духе этого фильма). Сам Михаил Михайлович напоминает мне о Михал Михалыче из другой детективной комедии — из «Бриллиантовой руки», в которой повествование разворачивается между Москвой и Стамбулом. «Черная “Волга”», которая ждет меня за углом, впрочем, вызывает у меня в памяти другой детективный кинофильм, один из моих самых любимых в детстве, — «Два билета на дневной сеанс». Причем я не помню, была ли в этом фильме черная «Волга», но ассоциация такая есть, что и важно. Черная «Волга» в советские времена была признаком привилегированного класса, власти, силы. Сергей Анатольевич Бугаев, например, всякий раз, когда нам удается поймать этот автомо-

биль, удовлетворенно говорит: «Повезло!» Я об этом вспомнил, когда перед самым отъездом в Турцию должен был ехать в гостиницу «Санкт-Петербург» выступать на конференции с докладом и, выбежав на улицу, тотчас словил черную «Волгу». Черная «Волга» как атрибут власти (ректора М.М. Решетникова) оттеняет мою тайную миссию: сам я веду «непримечательные» разговоры, «не заметил», как оказался в игре, «незаметно проник на квартиру какого-то типа». Черная «Волга» за углом придает мне, незаметному, вес. В подростковом возрасте мне хотелось, чтобы девочки обращали на меня больше внимания, и я фантазировал, как за мной тайно, но при этом для всех явно заезжает черная «Волга» (как за моим папой).

Заметный, неприметный и т.д. — все это вводит метку, улику, без которой невозможно ни сновидение, ни психоанализ, ни детектив. В этом сновидении обращают на себя внимание и постоянные недомолвки, как и должно быть в детективе. Одному известно то, что неизвестно другому. Юра знает то, что не знаю я. Я знаю то, как выполнить спецзадание, которое считает безнадежным Михаил Михайлович, но при этом мне не известно, в чем именно оно заключается. Объект желания, «мечта М.М.» так и остается пустым МакГаффином в духе Хичкока. Кстати, все эти бумаги, чеки и т.д., мое желание помочь М.М. связаны с аттестацией Института психоанализа, которая недавно проходила.

Спецзадание, которое я выполняю во сне, параллельно спецзаданию, которое выполняет Олеся в воздухе. Вчера был ее день рождения, на который я подарил ей прыжок с горы Бабадаг («Отец-гора»). Ее восторг от кружения над землей на высоте свыше 2000 метров передается мне в сновидении, где мне к тому же помогают Бивис и Баттхед. Помимо этих героев, уделывающих Америку, появляется и еще один, специализирующий-

ся на особо сложных заданиях, — «Агент 007». Уверен я в его невидимом присутствии благодаря книге Ирвина Уэлша «Marabou Stork Nightmares», которую я увлеченно читал, кружа по суше в ожидании приземления Олеси. Мамаша главного героя время от времени напевает песню из «Джеймса Бонда»:

From Russia with love...
I fly to you

4. Сновидение как кино

Описание многих сновидений начинается зачастую со слов: «Что-то типа кинотеатра»... И дальше начинается показ. Какой сон хотите посмотреть? Комедию? Боевик? Мелодраму? Вот несколько жанровых сновидений.

Сновидение-детектив:

26 февраля 2000. Санкт-Петербург. «Тайна»

Трансформация содержащего тайну: вначале сна я с большим чемоданом, в котором находится расчлененный труп. Я в ужасе от всего этого, но одновременно не понимаю, как сюда могло поместиться человеческое тело, пусть даже и расчлененное. Открываю чемодан — в нем просто белье, рубашки и все такое. И это уже не чемодан. Закрываю дипломат, понимая, что части тела в нем не могли разместиться. Но все же это тайна. В дипломате тайна. Каким-то образом труп все же там. Постепенно дипломат превращается в письмо. Секретное послание. Я должен скрыть уже не чемодан и не дипломат, а письмо. Если у Эдгара По оно должно быть на видном месте, то у меня это обратное видное место: лежа на спине на полу, я прикалываю кнопками письмо к нижней поверхности крышки стола. Лежу, как Бивис и Бат-

хед, которые должны были после «забастовки» натирать столы в «Мире Бургеров».

Вся эта история связана с чтением По, Лакана, Деррида и прочих: послания, кому послания, от кого послания. Не важно! Важно, чтобы сохранялась тайна, чтобы имел место МакГаффин, как говорил Хичкок, тайна как таковая, пустота. Тайна — основа детектива. Тайна — основа психоанализа.

Сновидение-боевик (точнее, пародия на боевик):

20 апреля 2000. Хельсинки. «Отъездной»

Мы куда-то едем прямо в квартире. Братья Бугаевы, трое Речников и я. Дело происходит в Днепропетровске. Речники — Тимофей, Максим и Роман — одеты как британские школьники. Они все время хихикают и хулиганят. В какой-то момент я вижу, что кот Вася, который невероятно рад нашему возвращению, подпрыгивает как-то асимметрично, дезориентированно кружит в одну сторону. Я присматриваюсь к нему и, к своему ужасу, замечаю, что у Васи вместо правого глаза кровавая дыра, вокруг которой нет шерсти. Думаю, он как-то попал на улицу, где его, дезадаптированного, задрали. Через какое-то время меня информируют, что глаз коту «нечаянно» выел Тимофей. Приходится его отметелить.

Звонок в дверь. На пороге двое. Взрослые, лет по 25. Хулиганы. Глумятся. Говорят, мол, снимай штаны. Я повинуюсь, хотя мне обидно: пришли в гости, а ведут себя как... Они проходят. А у нас-то ребят немало. Вторженцам говорят: «Зачем вы так, а?» Короче говоря, ребята их пришивают.

Заключительная сцена: подвал, этих двоих уже закатали в бетон. Пришли какие-то тетки из ЖЭКа и пытаются выяснить отношения с ребятами, говорят: «У нас что-

то таких рабочих не было, кто вам сказал здесь бетонировать?» — и все такое...

«Вася, который невероятно рад нашему возвращению» — Сно-мысленно я возвращаюсь домой. Возвращение — регресс. Возвращение домой всегда для меня радостно, но всегда бессознательно присутствует вопрос: где мой дом? Какой из родных домов первый и последний? — угадай с трех раз.

«Вася, который невероятно рад нашему возвращению» — это повторение одной из самых памятно-травматичных сцен моего детства: когда мне было лет 8—10, я застал во дворе двух отъявленных хулиганов Толика Мазурика и Колю Фантомаса. Мазурик похвалялся тем, что выколол глаза котику. Все дети подобострастно подхихикивали двум взрослым (им было лет 15—17). Я испытал самые ужасные смешанные чувства: я должен был улыбаться, показывая, что я «свой», но при этом мне хотелось разорвать этих подонков на части. Непонятно, конечно, как место негодяев Мазурика и Фантомаса занимают нежные Тимофей и Максим, которые, кажется, мухи не обидят, а не то что кота. Здесь, скорее всего, в историю из моего детства «подмешан» кинофильм о безобидных «британских» школьниках, разыгрывающих ограбление банка и попадающих в результате в кошмарный переплет с двумя настоящими ублюдками.

«Снимай штаны», «снимай штаны — знакомиться будем!» — идиома из детства. Так мы шутили на гомосексуальную тему. «Снимай штаны» — еще и формула кинематографа Юфита.

А теперь сновидение, которое начинается в стиле научной фантастики, а продолжается как вполне реалистическая то ли комедия, то ли драма. Интересно, что в описании сновидения присутствуют кинематографи-

ческие персонажи, типа «скримеров», а также их сверка по произведениям современного искусства («бугаевские сферы»). С подобным мы сталкиваемся и в кино. Среди самых известных фильмов, сделанных со множеством (неважно, осознанных или нет) ссылок на современное искусство, — «Клетка». Визуальное построение, так сказать, спецэффекты настолько ярки в этом фильме, что ассоциации к нему появлялись у меня в сновидениях довольно часто.

Сновидение-катастрофа:

2 сентября 1997. Санкт-Петербург. «Зубастая машина»

Снилась машина по уничтожению человечества. Страшный скример или *vagina dentata* величиной с три бугаевские сферы (около восемнадцати метров в диаметре). Управляли ею отборные злодеи. Эту штуку ничем не остановишь. Я бегаю из комнаты в комнату. Забыл ключи. Времени не хватает. Когда подбегаю ко второму дому, где-то в районе улицы Остроумовой, то вижу, в соседнее окно лезет женщина (тоже ключ забыла). Она говорит: «А вот вам лезть нельзя». Почему-то большая часть моего дома застеклена, как веранда. Я нахожу ключи и вхожу в дом. Тут меня уже ждут люди — Николай Кононов и еще два господина.

Просыпаюсь и понимаю свое желание, чтобы Николай и еще два господина из издательства ждали меня. А начиналось-то все с машины по уничтожению человечества! Даже размер ее уточнен, но, похоже, не стоит суетиться перед этой смертоносной штукой в руках «отборных злодеев». Не придавай большого значения большой проблеме, а придавай маленькой, как говорят саму-

раи. Все равно придут люди, Николай Кононов и еще два господина.

Сновидение-триллер. В нем силен момент ожидания: вот-вот что-то случится!

31 августа 1997. Санкт-Петербург. «Контрабанда»

Городская новостройка без центра. Развязки и эстакады, напоминающие кадры из кинофильма «Автокатастрофа» Кроненберга. Бандиты кого-то преследуют и убивают. Голимый наркобизнес. Кто-то куда-то переносит психоактивные вещества имбирного цвета. Фрагмент препарата оказывается у меня. Передаю остатки дальше. Кого-то незамедлительно убивают в микроавтобусе. Меня ждет та же участь. Страх нарастает. Сон превращается в ожидание того, что меня вот-вот разоблачат и убьют. Впрочем, убьют не сейчас, пока я им нужен, а вот потом, когда меня используют в достаточной мере, тогда... Это «тогда» может быть когда угодно.

Мы ссоримся в какой-то мрачной столовой с Олесей и каким-то еще типом. Заграница. Я молчу. Третий пытается меня развеселить. Дает мне задание перевести что-то на английский. Я допускаю множество ошибок. «Перевод ужасный», — говорит он радостно. Вижу, что на каждой странице школьной тетради в линейку множество исправлений, сделанных красной ручкой. Мне все хуже и хуже. В сумерках выбегаю на промозглую пустынную улицу, чтобы успеть к автобусу в аэропорт. Потерял Олесю. Потерял время. Потерял того, третьего. На абсолютно пустой площади, в абсолютно пустом городе жду автобус. Возможно, последний уже ушел. Вокруг ни души. Вдруг я не там стою? Опаздываю в аэропорт. Наконец приходит огромный двухэтажный автобус. Са-

жусь на заднее сиденье первого этажа. Автобус едет по пустому городу, в сторону, противоположную аэропорту. Мне страшно. Времени все меньше. Наконец автобус разворачивается и идет в нужном направлении. В каком-то месте всех высаживают. Новые правила: всем раздеться, оставить вещи — проверка. Потерял спальный мешок. У меня же так и осталось психоактивное вещество. Его нужно срочно спрятать! Когда всех наконец уводят на допрос, я прячу информацию в коробочку из-под фотопленки и оставляю на полу, между урной и цветочным горшком. Отправляюсь на допрос и тут понимаю, что в раздевалке видеокамера. Проигрыш.

Научно-фантастическое сновидение:

20 сентября 1997. Назарет. «Большие Головы и Маленькие Шарики»

После террористических актов при особых мерах предосторожности продолжают действовать Большие Головы — результат декапитации и тенефикации. Может быть, это — ад? Еще действуют Маленькие Шарики, которые необходимо сбрасывать с «неоскверненной» территории. Возможно, Маленькие Шарики способны превращаться в Большие Головы. Нам — ко мне присоединяются Олеся и Кто-то Еще — удается клюшками отбить атаку звенящих Маленьких Шариков, которые время от времени образуют кластерные структуры, наподобие трехмерных моделей ДНК.

Мы переходим из этого помещения в другое, маленькое, где я ложусь в центре на кровати, а Олеся и Кто-то Еще уходят. Они говорят: «Не бойся». Приняты все меры предосторожности, но мне страшно; я знаю, меня убьют.

Как только Олеся и Кто-то Еще уходят, я бросаюсь к двери с криком: «Подождите! Мне страшно!» Но они уже

герметично закрыли дверь и не слышат крика. Немедленно с противоположной стороны, со стороны Большого Зала, раздается нарастающий гул металлических шагов. Тень мгновенно нависает над образовавшейся полупрозрачной дверью. Я хватаю торшер и кричу предсмертным воплем: «Изыди!!!»

С этим криком я просыпаюсь и в полной темноте записываю увиденное. Маленькие Шарики напоминают «крикунов» из одноименного кинофильма [Screamers]. Торшер и битва с призраком напоминают об истории Мамышева-Монро, однажды бесстрашно набросившегося в галлюцинозе с волшебным мечом (торшером) на чудище (шкаф). Слова типа «декапитация», т.е. обезглавливание, и менее понятная мне «тенефикация», по-видимому, связаны с тенями из книги «Die Doppelgänger» Отто Ранка, которую я читал на сон грядущий.

Иногда сновидение воспроизводит особенности не столько кинофильма, сколько телесериала.

1/2 июля 2001. Рио-де-Жанейро. «Мыльная опера»

Действие развивается как в мыльной опере. Небольшая чистая квартира из двух смежных комнат. В ней две-три девушки и два-три парня. Я никого из них не узнаю. Впрочем, похоже, что один из них — я. Дело идет к сексу. Тут одна из девушек подходит к телефону и куда-то звонит. Звонок раздается в квартире какого-то парня. Он берет трубку и слышит, что его девушка собирается переспать с другим парнем. Он заламывает руки и картинно кричит: «Я убью ее! Я убью ее!» Действие опять переносится в первую квартиру. В этот момент с удивлением думаю: «Это не сон, а телесериал какой-то» — и просыпаюсь.

То, что это не сон, а телесериал, подчеркивается не только сменой сцен, не только сюжетом, приближающимся к порнофильмам, которые, на мой взгляд, представляют собой с точки зрения съемки и схематичности сюжета, как раз таки разновидность телесериалов (или можно сказать наоборот: телесериалы — порнофильмы с вырезанными откровенными сценами), но еще и тем, что я не узнаю ни места действия, ни действующих лиц. Кроме того, мне кажется, что *теле*фон часто выполняет в *теле*сериалах функцию переключателя сцен. Ну и, наконец, то, что «это не сон, а телесериал какой-то», подчеркивается контекстом сновидения: это мой первый сон в Латинской Америке, основном производителе телесериалов. Когда мы ехали из аэропорта, Олеся, глядя из окна такси на виллы, сказала: «Богатые тоже плачут».

11
СОН РЕКОМЕНДУЕТ «ДЕЛЬТА ТЕЛЕКОМ»

Эпиграфом к этому эпизоду могли бы послужить слова итальянского психоаналитика Сержио Бенвенуто, произнесенные им во время лекции в Музее сновидений Фрейда: «Хочешь понять бессознательное страны, посмотри на ее рекламу». Интересно, реклама — интернациональное явление, и одна и та же реклама вполне может существовать в разных культурных пространствах, но при этом у рекламы все же есть идиоматическая специфика. По крайней мере, идиоматика рекламного бессознательного проявляется в особенностях как иконографических, так и лингвистических (каламбурах, интонациях, рифмах, акцентах). Как в прямоте призыва, так и в его замысловатости. Как в непосредственной апелляции к культурным традициям, так и в намеренном обращении к иной культуре.

Впрочем, вопрос культурных различий рекламы не входит сейчас в наши планы, скорее нас интересует идиоматика рекламы в сновидениях. Реклама может непосредственно появиться в сновидении, и ничего удивительного в этом нет. У рекламы даже больше шансов на воспроизведение во сне, чем у эпизода из фильма или телепередачи. Реклама повторяема, навязчива. Мы ее запоминаем «помимо нашего желания», так что кажется, не мы запоминаем рекламу, а она запоминает нас. Уди-

вительнее другое — сновидение вообще способно предстать как готовый к показу рекламный ролик. Например, сновидение о пейджинговой связи «Дельта телеком».

22/23 октября 2001. Харбин. «Дельта телеком»

На площади в красных спортивных штанах и белой рубашке стоит Валерий Алахов. Сзади на него мчится джип. Машина отчаянно сигналит, но Валерий, устремив взгляд вверх, неподвижно застыл в улыбке. Над площадью раздается голос: «Пейджинговая связь “Дельта телеком!!!”»

Важным здесь кажется то, что сновидение это подражает рекламному ролику *формально*, т.е. *сновидение смотрится как рекламный ролик*. С точки зрения содержания все элементы объяснимы без всякой рекламы. Сновидение воспроизводит именно форму рекламного ролика, и в рамках этой формы начинают свое смещение представления. Вчера вечером, возвращаясь в отель, мы наблюдали занятную сцену. На центральной площади перед подъездом к отелю стоял странный человек, который, точно так же, как это происходит во сне, не реагировал на нервные сигналы мчащегося прямо на него такси. Машина подлетела к нему практически вплотную, не прекращая сигналить. Через минуту, которая длилась вечность, бесстрастный «даос», не поворачивая головы, лишь устремив вверх улыбку, плавно отступил в сторону. Меня поразило такое пренебрежение реальностью, такой «даосизм» (хотя, конечно, нельзя сказать, что даосы совсем уж пренебрегают видимым миром). Прямо во сне мне вспоминается даос из пекинского монастыря Байюньгуань, на которого я обратил внимание, когда тот внимательно изучал сообщение, полученное на пейджер. Это была забавная сцена. «Забавная» из-

за контраста между пейджером в его руках и совершенно средневековой атмосферой: архитектурой монастыря, прической и одеждой даоса. Почему место даоса занимает Алахов? Думаю, не столько из-за устремляющей его вверх, к абстрактному, фамилии, сколько из-за улыбки. Даосы в Байюньгуань, в отличие от ламаистов и буддистов, постоянно улыбались. Да и вчерашний дереализованный «даос» созерцал в улыбке. Улыбается перед лицом реальности и Алахов. Улыбка преодолевает актуальную реальность. Глядя на даоса с пейджером, мы подумали: неплохая связь для общения с небожителем, типа Чжуан-цзы. Последний хорошо известен в истории онейрокритики притчей о бабочке, то ли спящей и видящей Чжуан-цзы, то ли являющейся ему во сне. Отождествление с бабочкой оказывается для сновидца Чжуан-цзы воплощением его желания, но, только проснувшись, он может об этом узнать.

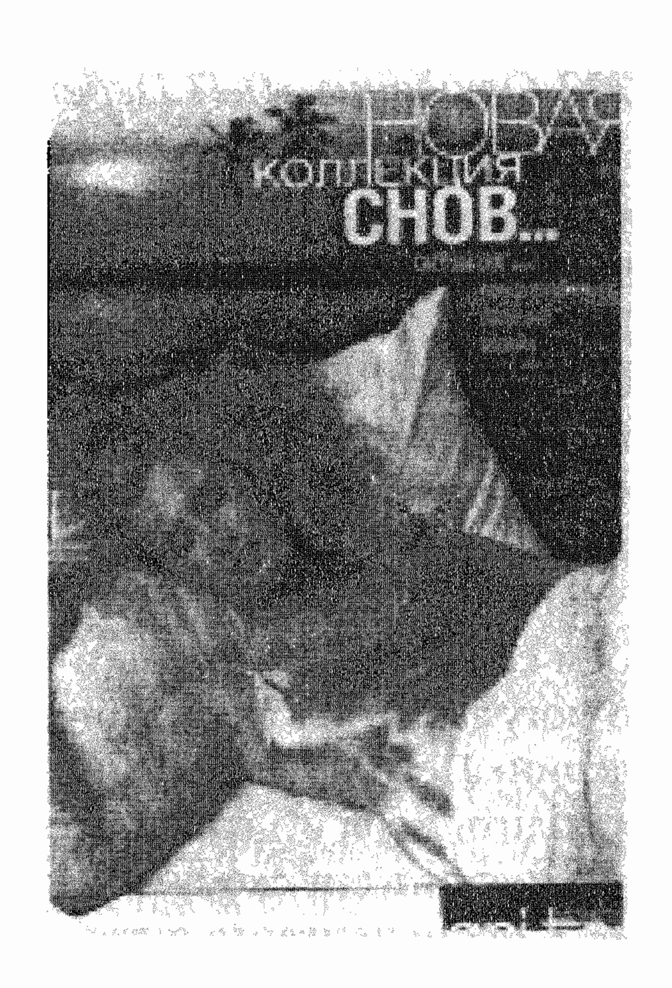
Кстати, вчера в Харбине на пересохшей реке был праздник запуска воздушных змеев. Удивительно, но «змеи» эти были не змеями, не драконами, но по большей части как раз таки бабочками. На Алахова едет джип, замещая в сновидении такси. Замещение вызвано тем, что именно джип по-настоящему перепугал нас пару дней назад, когда мы переходили проспект на зеленый свет, и вдруг прямо на нас вывернул на бешеной скорости лихой китайский «братан». Джип въезжает в сновидение из Пекина, т.е. из Бейджина (Beijing). Бей Джин — пей джин. Сновидение напоминает мне: не забудь, ты обещал привезти Галине Леонидовне бутылку джина. Вот какая получается система связи: джип — джин — Бей-джин(г) — Пей-джин(г) — пейджинг — пейджинговая связь... «Дельта телеком», — идиоматически добавляет рекламный ролик. Голос пейджера уводит персонажа из его «физической» реальности: он не слышит сигнал машины, но слышит голос, точнее — потому и не слы-

10. Заказ № 834.

шит сигнал, что слышит голос. Он как бы пребывает во сне. Во сне — воспринятое душой, наяву — воспринятое телом, — подтверждает Чжуан-цзы. Желание уносит человека прочь. Апеллируя к реальному, желание довольствуется галлюцинаторным удовлетворением. Желание воспроизводит в сновидении рекламу и тем самым воспроизводит себя как таковое: желание желания. Обратим внимание на то, что желание желания — желание депрессивное, ведь оно (молча) говорит об утрате желания. Реклама как плантация желаний их насаждает и одновременно указывает на саму способность насаждения желаний, их производства. Реклама — в отличие, скажем, от кинематографа — непосредственно и агрессивно нацелена на воспроизводство желания. Производство желаний становится индустрией. Реклама ответственна за индустриализацию желания, и тем самым за индустриализацию бессознательного в обществе так называемого потребления. Рекламная пыльца разносится виртуальными бабочками. Конвейер желаний подчеркивает их переменный, смещающийся характер, и гонка за ускользающим желанием вполне может привести к отказу от фетишизированного, затоваренного желания, к последнему желанию — желанию депрессивного.

Реклама, кстати, может *непосредственно* взывать к сновидению. Примером такого откровенного обращения может служить реклама мебели компании Apit. На ней изображена девушка на постели с приоткрытым в романтической улыбке ртом, ее правая рука готова обнять возжелавшего (купить спальню Apit), левая рука уходит под одеяло. На плечо ей присела бабочка. За подушкой открывается уносящий вдаль экзотически-курортный пейзаж, на котором вполне деловое предложение: «Новая коллекция снов... Система сна это: комфортабельность, здоровье, дизайн». Спальни и аксессуары Apit обеспечивают не только романтическую,

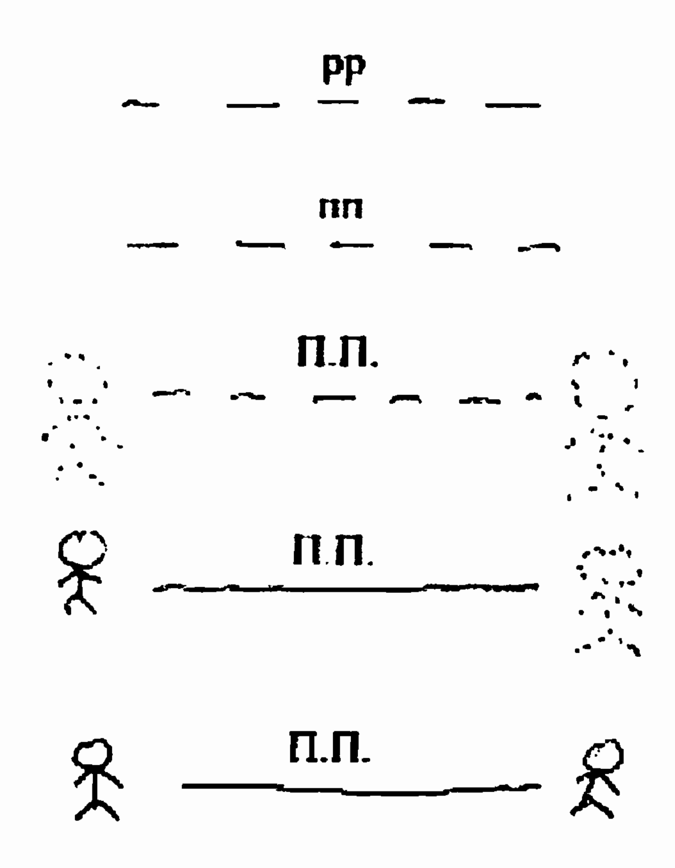
сексуальную, приключенческую коллекцию снов, но и прагматические «комфортабельность, здоровье, дизайн». Сон — это система, включающая в себя заботу о душе (и/или бабочке, ведь по-гречески и то и другое — *psyche*) и теле (комфорте). Научный подход — системный подход, обеспечивающий здоровый дух, гарантирующий не просто прекрасный, здоровый, комфортный сон, но фетишистски-потребительскую *коллекцию* снов. Не хотите новую коллекцию снов от модного онейродома Apit? Кровать (и девушка в придачу) или даже девушка (и кровать в придачу) — системный онейродром.



12
ПЕРЕНОСЫ, ПЕРЕДАЧИ, ПЕРЕВОДЫ: ПОПОВ И ФРЕЙД

13/14 мая 2002. Олюдениз. «П. П. Переносы»

Я блуждаю по трамвайным путям в новостройках города Смоленска в поисках улицы Попова, но никак не могу ее найти, пока не вспоминаю, что ошибся: улица не просто Попова, а Профессора Попова, изобретателя радио, и находится она не в Смоленске, а в Санкт-Петербурге, и на ней расположена телестудия канала ТНТ. Как только я понимаю, что место перенесено, появляется Петр Приамурский. Я недоуменно спрашиваю его, что он делает в моем сне, а он: «Мне деньги нужны». Я: «В долг не дам, но могу заплатить за картину для выставки в Музее сновидений». Петр Приамурский соглашается и предлагает проводить меня по трамвайным путям. По ходу он просит объяснить ему схему переноса. На трамвайной стрелке, в месте перевода путей, я говорю: «А, falsche Verknüpfung!» — и рисую в воздухе снизу вверх схему ложных связей, которая выглядит так:



Вычерчивая в воздухе схему, я понимаю, что П.П. — это и Профессор Попов, и Петр Приамурский, и Павел Пепперштейн (он обычно так и подписывает свои работы — П.П.). Схема в воздухе как бы подчеркивает абстрактность моделирования. Ложные связи — связи в воздухе. Их прочность при этом столь же крепка, что и во сне, что и у иллюзии воздушных замков. Парадоксально, но именно эти прочные онейросвязи и оказываются истинными для субъекта. Вот как получается: ложные связи = истинные связи.

Улица Попова в новостройках Смоленска — улица, на которую собираются *пере*селиться мои родители. Их *пере*езд в преклонном возрасте меня очень тревожит, и во сне я никак не могу найти эту улицу. Безуспешные поиски улицы Попова *пере*носят меня на куда лучше известную мне улицу Профессора Попова в Санкт-Петербурге, где находится студия канала ТНТ, из которой недавно я сообщался по телемосту с Киевом. Причем

обратная связь с Киевом была только звуковой; я не видел ни аудиторию в Киеве, ни телевизионную ведущую, которая задавала мне вопросы. На экране монитора был только я на фоне застывшего вида Санкт-Петербурга. Иконический характер картинки — зеркальная поверхность Невы с отражением Петропавловского собора (П.П.-собора) — делала ее столь же реальной, сколь и призрачной, бесконечно воспроизводимой на открытках. Именно с такого рода механическим воспроизводством сравнивает перенос, перемещение связи с объекта на объект Фрейд. Он говорит о том, что *перенос* отношений с одного человека на другого действует как *перепечатка*, будто типографский станок, штампующий одну и ту же открытку. Впрочем, смотрел я не на себя, хотя и продолжал себя видеть боковым, смещенным зрением, а на черный экран другого монитора. Это психотическое расщепление зеркала — мой образ видит меня, а я — погашенный экран — разрешалось радиосвязью. Связь с миром поддерживалась через ухо, которое, кстати, в отличие от глаза, орган, всегда внешнему миру открытый. Ситуация напоминала куда больше работу на радио, чем в телестудии.

*Пере*ход в сновидении с одного П.П. на другого происходит по свободным ассоциациям. В «Толковании сновидений» Фрейд пишет о поездах мыслей. Вагоны ассоциаций движутся как бы по железнодорожным путям. Причем каждый вагон всегда уже не просто смещается по рельсам ассоциаций, но и оказывается на стрелке, в месте *пере*вода путей. В моем сне железнодорожные пути замещаются на родственные им трамвайные. Все же дело в городе происходит. Стрелки вращаются, указывая разные направления.

Неудивительно, что в сновидении именно на стрелке я черчу схему *пере*носа. На жаргоне стрелка — это и место встречи, и время встречи. Я встречаюсь с различ-

ными П.П.; у меня забиты с ними стрелки. Стрелка как будто вращается, указывая возможности дальнейшего движения ассоциаций: Просто Попов — Профессор Попов — Петр Приамурский — Павел Пепперштейн, Петр и Павел. Это ассоциативное *смещение* — тоже *перенос*. Причем постоянные зеркальные удвоения придают этому смещению характер переноса нарциссического, клонирующего, редуплицирующего. Кроме того, стрелка переводится с одного средства массовой информации на другое: с радио (Профессор Попов) на электронную почту, именно с удвоенной латинской буквы «р» (пп) начинается наш адрес.

Подспудное появление в сновидении электронного адреса меня нисколько не удивляет. В последние дни перед отъездом у нас были постоянные волнения из-за плохой работы электронной почты. Это была постоянная ложная связь, *falsche Verknüpfung*.

Falsche Verknьpfung — ложная связь — так определяет Фрейд в 1895 году перенос. Когда одна из пациенток бросается ему на шею, пытаясь его поцеловать, Фрейда вдруг осеняет мысль: она приняла меня за кого-то другого, не меня она хотела поцеловать, она просто-напросто обозналась. Пациентка установила ложную связь, *переместила* свое желание, *перевела* стрелки на другого. Ее аффект, полагает Фрейд, сместился с одного представления на другое.

Несколько дней назад я обратил внимание на это же словосочетание в статье 1917 года «Скорбь и меланхолия», где Фрейд пишет о необходимости разрыва ложной связи между подвижностью, предприимчивостью в маниакальном состоянии и просто хорошим настроением. В данном случае мы имеем дело с теоретическим переносом, с установлением ложной рационализации.

В общепринятом психоаналитическом значении ложная связь — перенос, осуществленный во времени. В

моем сновидении перенос — это еще и телемост, связывающий два города, два голоса, два невидимых образа. Это — перенос на расстоянии. Мое сновидение, впрочем, совершает и еще один перенос на расстояние. Слова «как только я понимаю, что место перенесено» относятся не только к смещению с Просто Попова на Профессора Попова, но оказываются точными и в другом, совершенно неожиданном для меня смысле. Уже после анализа сновидения, спустя две недели, мне на глаза попался адрес телестудии. Она находится не на улице Профессора Попова, а на улице Академика Павлова! Бессознательное желание переносит события на параллельную улицу, оно смещается с Павлова на Попова, замещает теоретика рефлексов на изобретателя радио. Когда обнаруживается эта подмена, я понимаю и то, что название этой главы, «Попов и Фрейд», замещает название книги американского марксиста Г. Уэллса «Павлов и Фрейд», изданной в СССР в 1959 году. Книга Гарри (жаль не Герберта) Уэллса вызвала у меня в юности резкое неприятие, поскольку сравнение двух учений проводилось явно в пользу «материалиста» Павлова. Вступительная статья печально известного советского психиатра Снежневского начинается со слов Павлова: «Когда я думаю о Фрейде и о себе, мне представляются две партии горнорабочих, которые начали копать железнодорожный туннель в подошве большой горы — человеческой психики. Разница состоит, однако, в том, что Фрейд взял немного вниз и зарылся в дебрях бессознательного, а мы добрались уже до света». Противостояние Фрейда и Павлова было болезненным для меня в юности. Мне не нравился «свет» этого советского ученого, мучения, которые он доставлял собакам во имя человеческой науки, и главным образом предельный редукционизм его теории. Я не хотел быть запрограммированным автоматом и во многом благодаря Павлову начал тогда «зарывать-

ся в дебрях бессознательного», поехал по «железнодорожному туннелю» в обратную сторону. Впрочем, дело не только в юношеском восприятии, а еще и в том, что бихевиоризм Павлова, его концепция человека-машины победила в конце XX века в Америке и тема «Павлов и Фрейд» оказалась в последние годы предельно актуальной. Павлов одолел Фрейда, о чем в последнее время я и слышал, и говорил очень часто. Вот сновидение и замещает Павлова на того, кто мне кажется ближе Фрейду, на Попова. Что их сближает? — Голос! Перемещается, передается, переносится голос.

Перенос голоса. Перенос на голос. Попов и Фрейд.

Между этими двумя фигурами устанавливается голосовая связь. Радио и психоанализ: слышать, но не видеть. В психоанализе происходит обмен словами *без* обмена взглядами. Аналитик как бы прослушивает радиопередачу. Разве ему, разве только ему адресована речь? Разве не призракам, являющимся в воздушной схеме переноса?

Итак, в 1895 году в «Исследованиях истерии» Фрейд пишет о ложной связи, действующей на расстоянии времени, о переносе. 7 мая 1895 года на заседании Русского физико-химического общества в Санкт-Петербурге Попов демонстрирует свой аппарат для приема электромагнитных волн. Фрейд не знал о приборе Попова, зато знал о приборе Маркони, который продемонстрировал свой аппарат для передачи и приема радиосигналов в Лондоне в 1896 году.

Радио — один из первых электрических аппаратов (наряду с телефоном), появляющихся в домах. В домах теперь слышны не только голоса домашних. Привычная оппозиция личного и публичного пространства нарушается. В самом уединенном месте теперь можно услышать общественный голос. Радио проникает даже в интимную жизнь человека. Не случайно маньяк Чикатило говорил, что не имел никакого представления о сексу-

альной жизни и всегда предпочитал слушать радио. Будто именно радиоголоса эротизировали ухо послушного маньяка.

Более того, нервная система, слух получают продолжение в радиоволнах. И это еще не все. Эрнст Юнгер, да и не только он, утверждает: мы переносим наши чувства не только на людей, но и на машины. Машина одушевляется. Машина оживает. Машина захватывает. Радио же становится не только объектом, но и средством переноса. В том числе и в сновидении.

В одном из своих первых семинаров Лакан в связи с историей одного пациента, выступавшего на радио, подчеркивает, что в его воображении речь была адресована не ее невольным слушателям, но всем вообще, живым и мертвым. У человека этого недавно умерла мать. С одной стороны, он мог сожалеть, что мать не могла быть свидетелем его успеха. С другой стороны, нечто в дискурсе, адресованном невидимым слушателям, было предназначено именно ей.

Итак, голоса проникают повсюду. Они вторгаются в интимность сновидения. Они предваряют поступление сообщений по электронной почте. Голоса разносятся.

16 мая 2002. Эфес. «Электропочтовая карточка»

Звучит музыка Генри Перселла. Разносится голос:

«Срочно! Срочно! Электропочта!

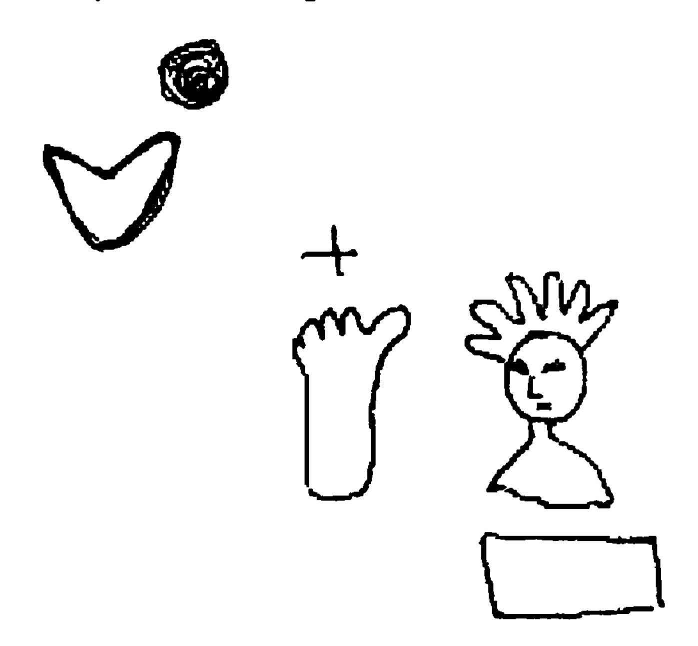
Срочно! Срочно! Электропочта!»

Поступает сообщение. Оно выглядит как белая оборотная сторона почтовой открытки:

Несмотря на патетичную музыку, голос звучит в духе радионяни, читающей на ночь стихи Корнея Ивановича Чуковского, и ощущение от этого сна как от продукта, сделанного в духе комикс-клипа Эминема «Without me», который мы смотрим и слушаем каждое утро перед тем, как отправиться на море. Эта песня повторяется на итальянском музканале как производственная гимнастика. Музыка Перселла в сновидении мне знакома до боли, поскольку именно ее мы использовали в фильме «Левша», сделанном совместно с Музеем юрской технологии. С основателем этого фантастического музея в Лос-Анджелесе, Дэвидом Уилсоном, мы и не можем связаться из-за неполадок с электронной почтой. Ох уж эта электропочта! Хоть просто обычную почтовую открытку отправляй!

О почтовой открытке, точнее о «Почтовой открытке» Деррида, на обложке которой изображены Сократ с Платоном, я вспомнил вчера, разглядывая фреску с Сократом. Однако более важным оказался момент с «почтовой открыткой», запечатленной прямо на мостовой древнего Эфеса, города, знаменитого не только Гераклитом и другими философами, но и Артемидором Эфесским, предшественником Фрейда, автором пятитомной «Онейрокритики», который, по его словам, «ничем иным и не занимался, как только денно и нощно прилежал к снотолкованию». Причем содержание этого сочинения, отмечает Фуко, «составляют не чудесные пророческие сны, но *техне*, позволяющая правильно понять, о чем эти сны говорят». Итак, на мостовой, ведущей из гавани к библиотеке Цельсия, сохранилось послание современников Артемидора. Я был поражен общедоступным и в то же время тайным характером этого пиктографического, онейрогенного сообщения. Эта древняя система *переносится* в технологически современный сон, в который по онейроэлектронной почте поступает чис-

тый экран, *как бы* показывающий: «новых сообщений нет». Это древнее послание (послание из древности) выглядело следующим образом:



Сообщение адресовано мореплавателям, впервые попавшим в Эфес. Читается оно следующим образом (слева направо): если готов расстаться с деньгами, то идешь до перекрестка и с левой стороны у библиотеки найдешь девчат. Разглядывая это послание, я слышал два голоса двух разных гидов. Их трактовка схемы совпадала, за исключением одного места — пустого прямоугольника. Голос одного гида говорил, что это указание на библиотеку Цельсия, другой — что это открытка, пустая открытка, место адреса. Виртуальную копию этой пустой открытки я и получаю во сне по электронной почте. Получение предваряется словами «поступает сообщение».

Слова эти очень часто встречаются в (записи) моих сновидений. Это как бы неслышимый голос. Внутренний голос. Голос с отсутствующим в поле зрения и слуха источником. Есть лишь *пере*датчик. Будто имитируется то ли радиосвязь, то ли связь телепатическая. Фантазматика голоса оживляет призраков в дискурсе сновидения,

связывает перенос с представлениями, и она же вводит состояние навязчивого и даже паранойяльного *сверх-я* контроля. Голос, с одной стороны, говорит о вторичной переработке, о дискурсивности сновидения, о его приписанности символическому порядку. С другой стороны, голос воспроизводит ситуацию подчинения психическому автоматизму. Сновидец как бы радиоуправляем голосом в отношениях переноса. Техноголосом Профессора Попова. Автоматизм механического *переноса* включается выходом в эфир *передачи* онейрического радио.

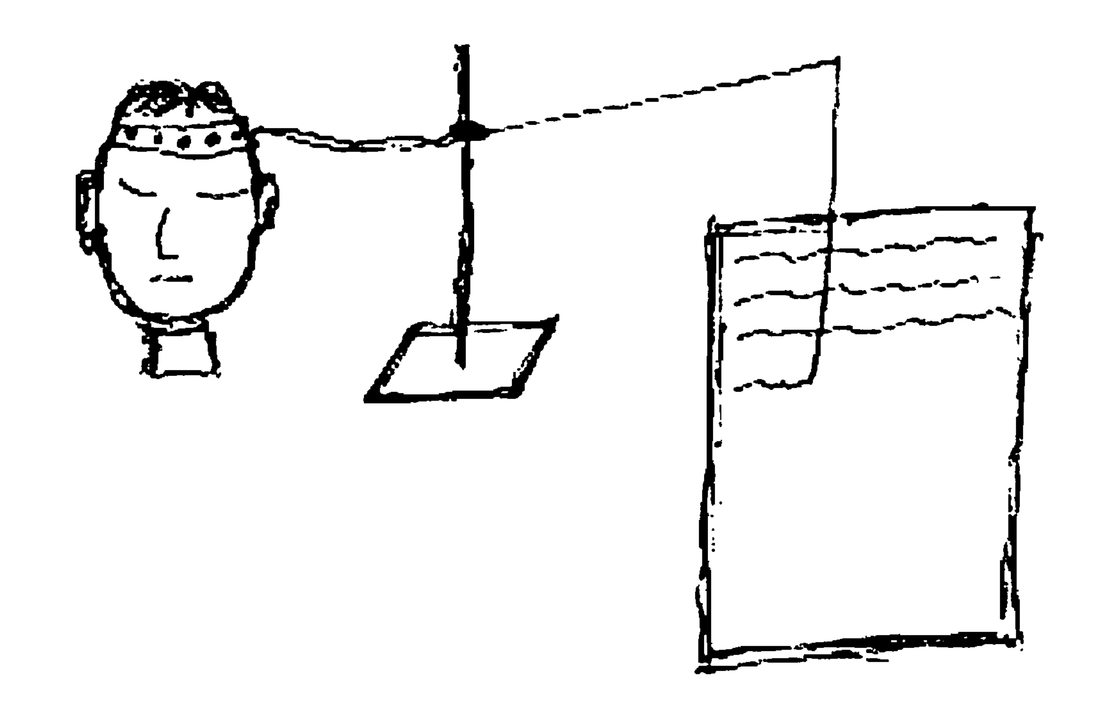
13
ПОГРУЖЕНИЕ В ШАХТЫ ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКИХ ТЕОРИЙ[1]

23/24 октября 2002. Одесса. «Шахта»

За окном всполохи пожара. Огонь пробирается в комнату. Я пытаюсь заглянуть в шахту дымохода, но оттуда вырываются языки пламени. Родители говорят, что загорелся недостроенный дом издательства БСК. Я выхожу на балкон и вижу, как огонь распространяется по лесам с небольшого здания внизу прямо на наш дом. «Пора эвакуироваться», — говорит мама. «*Yo comprendo*», — отвечаю я и зависаю перед полкой с компактными дисками: какой взять с собой? Читаю надпись *SPK*. Потом заглядываю в шахту дымохода — огня нет, проход свободен. Спускаюсь по лифтовой шахте в бюро, где вижу уходящие вдаль ряды бесконечных, бесконечно одинаковых писцов. Навожу резкость, будто это подзорная труба, а не глаз. Передо мной один из писцов: он за столом, глаза закрыты, спит, на голове обруч, провода идут к *Schreibmachine*, типа детектора лжи. Я в «Бюро записи сновидений». Вглядываясь в написанное, читаю:

> «Любив Украину во сне и наяву,
> Он в шахту бросился как Эмпедокл в Этну».

[1] Впервые опубликовано в журнале «Психоаналіз» (Киев, 2003. №1. С. 87—103). В дальнейшем внесен ряд изменений.



1. Технология репрезентации

Сразу после пробуждения это сновидение представляется мне «теоретическим». В нем содержится ряд психоаналитических соображений, что неудивительно, поскольку моя голова как будто бы исключительно ими и занята в последние дни. Первая приходящая мне по пробуждении мысль тому свидетельство: сновидение рассказывает о борьбе номинализма и реализма. Эта борьба, начавшаяся где-то в XI веке, касается вопроса об универсалиях. Реалисты утверждали, что универсалии, т.е. общие понятия, существуют реально независимо от человеческой мысли и речи. Номиналисты же настаивали на реальном существовании отдельных объектов, а универсалии — звуки речи, слова, имена, как говорил Росцелин из Компьени. Этот вопрос средневековой схоластики оживает для меня в психоанализе. Он вновь возникает в отношениях психоанализа с аналитической психологией.

Мне также понятно, что «глубину» шахты моего регресса здесь вполне можно измерить, поскольку пожар пытается охватить родительскую квартиру в Смоленске,

где прошла моя юность. На то же начало 1980-х указывает и музыка *SPK*. При этом наличие в сновидении компактного, а не винилового диска указывает на одновременное смещение в будущее. Из индустриальной музыки того времени мне удалось «восстановить» на компактных дисках и *Throbbing Gristle*, и *Coil*, и *Psychic TV*, но не *SPK*. Вот я и нахожу его в сновидении, на полке моей юности. Музыка, кстати, — вот что еще помимо психоаналитических теорий настойчиво звучит в моей голове. Музыка зачастую звучит прямо во сне. Музыка поддерживает меня во все времена. Музыка спасает меня и на сей раз: пока «я зависаю перед полкой с компактными дисками», огонь стихает.

Ритм музыки, ритм сна сопряжен с ритмом стихотворения, написанного в бюро детектором. Впрочем, не только: на ночь я читал стихи из книги, подаренной мне вчера Борисом Григорьевичем Херсонским, который представляется мне человеком, дающим отмашку моему сновидению, запускающим его работу. Борис Григорьевич — прораб моего сновидения; шахта — его объект.

При первой встрече с Борисом Григорьевичем в Киеве я сказал фразу, которая оказалась совершенно непонятной *вне подразумеваемого контекста*. Мы поднимались по лестнице института, и, увидев надпись на 7-м этаже «Иноземная филология», я радостно воскликнул: «Любой язык иноземный!» И тут же понял, что смысл, который я вкладываю в эти слова, остается скрытым в недрах других мыслей. Я подразумевал идею Якобсона, столь важную для Лакана: ребенок овладевает родным языком как иностранным. Родной язык — родина, которая поначалу не может не быть чужой. Наша родина — чужбина. Лакан поставит дополнительный акцент и скажет «*L'enfant est pris dès sa naissance dans le language*», «с самого рождения ребенок захвачен языком», он появляется на свет в предуготовленную ему, отчужденную от

всегда еще неведомого биологического тела, символическую купель. В этом смысле мы всегда говорим на языке другого, на языке, который устанавливает закон и порядок. Мы говорим на языке Другого. Его язык говорит нами. Мы полагаем, что говорим. Мы *speak, we SPK*.

История этого захвата языком, история сопротивления этому захвату — начало нашего второго, собственно человеческого рождения. Те времена, что предшествовали захвату, Фрейд называет соответственно *доисторическими*. Именно доисторические времена и становятся *впоследствии* [*nachträglich*] основанием истории субъекта. Внеисторичность — условие истории. Этот переход от доисторического к историческому и составляет анализ. Анализ в этом смысле предполагает ресемиотизацию субъекта, реорганизацию его положения в языке Другого. Разве не об этом говорит в размышлениях о Доре Фрейд: «Только в конце лечения может появиться сама по себе последовательная, понятная и совершенная история болезни». Для Фрейда, таким образом, историю можно написать только после истории, историю болезни после истории лечения, историю лечения после истории трансформации субъекта. Ссылаясь на Фрейда, Лакан подчеркивает в своем первом семинаре, что в анализе «речь идет скорее не о припоминании, но о переписывании истории».

Технология сновидения — еще один момент, указывающий на историю субъекта. Так, в истории все с той же Дорой Фрейд говорит о фотографии и живописи в сновидении. Сновидение технологически принадлежит той или иной эпохе. Дора уверяет, что город, увиденный во сне, она никогда не видела наяву. Фрейд настаивает на том, что явленного в сновидении не могло не быть *ранее* в психической реальности. «Вы могли видеть образы на фотографии», — говорит он. В другом случае он указывает, откуда попал в ее сновидение лес: «...точно

такой же густой лес она видела вчера на одной из картин на выставке общества австрийских художников». В технологию онейрорепрезентации входит технология медиарепрезентации. Наше время, названное Вальтером Беньямином эпохой технической воспроизводимости, предписывает и особенности технологии репрезентации бессознательного.

Кстати, Дору я здесь вспоминаю тоже не случайно. (Так же как Фрейд называет эту свою пациентку, Иду Бауэр, Дорой не случайно, что и анализирует за четыре года *до* выхода в свет истории ее болезни в «Психопатологии обыденной жизни».) Так вот, первый ее сон рассказывает о пожаре в доме, о том, как ее мать пытается спасти шкатулку с драгоценностями. Моей шкатулкой с драгоценностями становится, конечно же, музыка — я выбираю, какую коробку с компактным диском вынести из пожара. Я не просто выбираю, а зависаю, т.е. оказываюсь вне времени. Я выпадаю, как в кинофильме «Матрица», на время из времени, из бодрствования во сне. Репрезентация зависает. Технология моего сновидения уже предписана не столько фотографией или живописью, сколько кинематографическим жанром триллера, а точнее *suspens*'а и зависанием компьютерной реальности.

Технология, предстающая в сновидении «Шахта», — детектор, записывающий сновидения. Он переводит увиденное в текст. Как когда-то Флобер воскликнул: «Мадам Бовари — это я», — мне хочется выкрикнуть: «*Schreibmachine* — это я». Я все время что-то пишу, число затеянных книг и заказанных мне разными издательствами статей явно превышает временные возможности человека. Вот во сне и найден выход — писать во сне. Причем текст пишу не я, а мой обезличенный клон. Мне показывается, как работает целое онейробюро. Все эти одинаковые спящие клоны напоминают мне о несколь-

ких кинофильмах, в первую очередь о сцене в гигантском машинописном бюро то ли из «Процесса» Орсона Уэллса, то ли из «Кафки» Седерберга и о сцене из «Быть Джоном Малковичем», в которой Джон как бы извне впервые попадает в свое психическое пространство, заполненное исключительно Джонами Малковичами. По этой причине эта машина письма во сне и напоминает мне меня. Формула «*Schreibmachine* — это я» гарантируется не только тем, что я все время что-то пишу, но и еще двумя обстоятельствами: формулой Фрейда «Все, что мы видим в сновидении, фрагменты я» и следующей линией ассоциаций «детектор → детектив → психоаналитик». Психоаналитик — это и детектив, и детектор, и шахтер. Я — типичный шахтер психоанализа. В «Проблеме дилетантского анализа» Фрейд пишет, что аналитик следует совершенно особому правилу, напоминающему «технологический процесс, при котором из руды посредством определенных манипуляций добывают ценный металл». Само слово «шахта» между тем — не только такой «ценный металл», но и типичный остаток дневных впечатлений [*Tagesreste*], как называет этот элемент бодрствующей реальности организующий онейрореальность Фрейд.

2. Означающая «Шахта»

«Шахта» оказалась вчера на слуху, по крайней мере, дважды. Среди множества замечательных острот Бориса Григорьевича Херсонского вечером прозвучала такая фраза: «А уж мы-то знаем, что такое шахта». Намек, *исходя из контекста*, был понятен всем присутствующим. Я смеялся, но вот во сне мне уже не до смеха. После пробуждения я испытываю *глубокие* сомнения насчет того, что все мы знаем, что такое шахта. Несколько месяцев спустя я впервые окажусь в настоящей шахте. Ощущения

от пребывания в ней будут совершенно иными, нежели предвкушения. Отправляясь в хорватском городке Лабин на шахту вместе с друзьями и инспектирующими ее инженерами из Загреба, я подумаю о спуске в недра земли и о Фрейде, который как-то погрузился в пещеры неподалеку от этого места, на Балканах. Однако переживания окажутся не столько пространственными, сколько временными. Главное — длительность, монотонность, ритм бегущей подземной воды, холод и кромешная тьма. Время тьмы окажется резко заторможенным.

Вернемся к сновидению. Вопрос универсального значения «шахты» превращается для меня в проблему реализма и номинализма, внешнего и внутреннего, психоанализа и астрологии, науки и оккультизма, «Фрейда» и «Юнга». Что «первично» — «шахта» или «сновидец»? Для «Фрейда», этого «буржуазного индивидуалиста», субъект предшествует значению, и потому типичный контрвопрос психоаналитика на вопрос сновидца «А что бы эта шахта могла значить?» — «А что она значит *для вас*?». Для «Юнга», представителя диаметрально противоположной традиции, архетип предшествует субъекту. Юнг — реалист, Фрейд — номиналист. Юнг — реалист и в том отношении, что его архетипы сами по себе пусты и представляют собой чисто формальные элементы, *априори данные* внесубъективные формы репрезентации, трансцендентные миру вещей.

«Шахта» порождает у меня следующие ассоциации означающих: шахта — шляхта — шлях — шляться — шах — хаш — шахматы — «Шахтер» (Донецк) — шахиды — Шахи-Зинда — Шахский дворец. Причем важно здесь и то, что ряд ассоциаций *одновременно* расходится в разные стороны, т.е. изображенная здесь *последовательность* не соответствует *со-временности* звеньев цепи. Все эти, а также множество других ассоциаций уже содержатся в *шахте*, хотя и нельзя сказать, что они присутствуют.

Ассоциации образуют бесконечную сеть различий, и не по типу геологических слоев, а, говоря шизоаналитическим языком, по типу *ризомы*:

```
              I
         –   Охта
              I                  I
         –   Вахта —    — Шахский дворец —
              I                  I
— шлях — шляхта — шахта — шах — шахматы —
                I       I        I        I
         — шляться «Шахтер»  хаш   шахиды — «Шахнаме» —
                I       I        I        I
                          — Шахи-Зинда —
                                 I
```

Шахский дворец и его история — еще один остаток дневных впечатлений. Впрочем, «дневными» я их называю условно. На улице окончательно стемнело, мы сидели в микроавтобусе и слушали увлеченный рассказ гида о «Шахском дворце», истории о его создании, разрушениях, восстановлениях, сменах собственников... Я погружался в сон... Означающее «Шахский дворец» переходило из рук в руки, история передавала его промышленникам, политикам, банкирам... Значение дворца скользило, ускользало, выскальзывало...

...шахта — шляхта — шлях — шляться — шах — ... — Шахский дворец...



Этот верхний ряд — смещающиеся означающие. Те образы, что мерцают под чертой, — означаемые. Эти

элементы знака, введенные в 1916 году швейцарским лингвистом Фердинандом де Соссюром, становятся неотъемлемыми элементами психоаналитического дискурса со времен Лакана, который в свою очередь апеллирует к Фрейду с его постоянно звучащей мыслью: в психоанализе нет ничего, кроме речи. Знак де Соссюра состоит из двух сторон одного листа бумаги — мысленного образа (понятия) и акустического образа (звучащего слова). Акустический образ — означающее. Мысленный образ — означаемое. Так некое предприятие наделяется означающим «шахта». Уже у Фердинанда де Соссюра знак содержит изначальную нестабильность: означающее и означаемое могут расходиться, они не скреплены раз и навсегда. Швейцарский лингвист вводит понятие *произвольности знака*. Это предприятие могло бы называться и иначе. Означающее и означаемое не связаны никакими узами родства.

Так же как для Фрейда при действии первичных процессов — во сне или психозе, например, — начинается произвольное смещение психической энергии вдоль словесных представлений, так и у Лакана означающее независимо от означаемых. Именно с означающими мы имеем дело, точнее — они с нами. Означающее — тот повторяющийся на сознательном и бессознательном уровне элемент речи, который для Лакана представляет субъект и определяет его. Более того, принципиальное значение для Лакана обретает та черта, которая отделяет в формуле знака де Соссюра — S/s — означающее от означаемого. Черта оказывает сопротивление свободному доступу означающих к означаемым. Для Соссюра эта черта подразумевает два разных регистра знака, которые в конечном счете хоть и произвольно, но все же связаны между собой. Для Лакана эта черта указывает на закрытый доступ к означающему. Означающее скользит вдоль этой черты в поисках означаемого, но сталкива-

ется лишь с другими означающими. Означающее не представляет нечто (означаемое) кому-то, а *представляет субъекта другому означающему*. Шахта представляет меня пламени. Более того, логика означающего соответствует скользящей логике желания.

В статье «Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда» Лакан, «следуя маршрутом “Толкования сновидений”», заново формулирует механизмы работы бессознательного сквозь призму теорий де Соссюра и Якобсона: искажение — скольжение означаемого под означающим, сгущение — метафора, смещение — метонимия. Теперь цепь означающих — метонимическая. Язык состоит не из знаков, а из означающих. Метонимический характер их смещения конституируют закон языка как закон желания. В такой системе невозможно говорить об универсальности символики.

Вопрос универсальной символики и сингулярности значения означающих, вытекающий из контекста структуры субъекта, его расположения в их последовательности возникает в «Толковании сновидений». Книга эта, как известно, в силу многочисленных редакций Фрейда и дополнений, сделанных его друзьями, приобрела совершенно запутанный характер. Путаница связана с очевидной неоднородностью текста, в котором мы встречаем Фрейда различных периодов времени, различных влияний. Перед нами ФрейдоРанк, ФрейдоЮнг, ФрейдоШтекель... Одно из таких добавлений, сделанных в 1911 году, содержит сновидение молодого человека, содержащее две шахты: «Из двора вниз ведет лестница в шахту, стены которой обиты мягким, вроде как кожаное кресло. В конце этой шахты длинная платформа, а дальше начинается новая шахта...» Молодой человек сам истолковывает шахту «как влагалище, учитывая мягкую обивку ее стен». Чередование «шахта — платформа — шахта» он объясняет с темпоральной точки зрения как:

«половая жизнь — торможение (он надеется, что с помощью анализа будет вновь обретена) — половая жизнь. При всем символизме толкования «шахты», здесь все же присутствуют элементы индивидуально-ассоциативного толкования: во-первых, шахта получает значение влагалища с учетом «мягких» «кожаных» стен; во-вторых, движение по шахте ассоциируется с половыми фрикциями ввиду «биографической», комментирует Фрейд, особенности. Дополнение это меняет свое местоположение в «Толковании сновидений». Вначале Фрейд помещает его — наряду с другими, сделанными в 1909 и 1911 годах, — в конец главы V, в раздел D «Типические сновидения». В 1914 году переносит в главу VI, раздел E, «Представление символами». Это дополнение, видимо, настолько нравится Фрейду, что он его воспроизводит еще раз, в 1916 году, в двенадцатой лекции по «Введению в психоанализ»; причем подчеркивает, что толкование символов принадлежит самому сновидцу, не наделенному никакими предварительными теоретическими знаниями. В конце концов Фрейд пытается примирить две точки зрения и при этом с опаской говорит, что хотел бы предостеречь от переоценки важности символов в толковании, от пренебрежения техникой, использующей ассоциации сновидца. Как на практике, так и в теории первое место Фрейд отводит свободным ассоциациям.

С тех пор прошло 100 лет. Не только техника толкования свободных ассоциаций зачастую уступает место в «психоанализе» символической интерпретации, но и открытия Фрейда по части этой техники оказываются вытесненными вообще. Фрейду приписывается как раз то, что к нему прямого отношения не имеет. Под психоаналитической интерпретацией подразумевается анализ символов в духе Штекеля или Юнга. Фрейд и сексуальная символика оказались неразрывно связанными, а

Фрейд и механизмы репрезентации бессознательных желаний в расчет принимаются далеко не всегда.

На карту при этом поставлено слишком много. Под вопросом в конечном счете оказываются свободные ассоциации — основное правило психоанализа. Либо эта психоаналитическая техника позволяет обнаружить субъективный смысл означающих, либо они трансцендируют в область универсальных значений, навек скрепляясь с определенными означаемыми. Либо универсальная символика, либо свободные ассоциации. Если Фрейд выбирает универсальную символику, тогда, во-первых, значение символа независимо от субъекта; во-вторых, оно предшествует субъекту; в-третьих, оно не является порождением субъекта. К чему тогда основное правило психоанализа «говорить все, что приходит в голову»? Чтобы выдать унаследованные архетипы? Если они унаследованы, тогда что с ними делать? Передавать по наследству дальше?

Лакан вслед за Фрейдом, как известно, подчеркивает, что бессознательное — это не область обнаружения наследуемых архетипических содержаний, или инстинктов. Бессознательное — продукт символизации субъекта, бессознательное структурировано *как* язык. Бессознательное, говорит Лакан в «Телевидении», бывает только у говорящих существ. То, что бессознательное говорит, впрочем, известно, по меньшей мере, со времен пациентки Йозефа Брейера, Анны О., которая называет процедуру выговаривания симптома *talking cure*.

Когда Борис Григорьевич произносит фразу «А уж мы-то знаем, что такое шахта», эхом в бессознательном отдается другая фраза. Как-то я пришел на лекцию одного психоаналитика, которую слушал до того момента, когда он радостно сказал: «А уж мы-то с вами знаем, что такое ключ!» Тогда мне было не смешно, я ушел, потому что понял и не понял, о каком ключе идет речь. Возбуж-

денный оратор *недвусмысленно* «намекал» на то, что ключ — это пенис. Я это *понял*, как и все в аудитории, и не возражал против такой интерпретации, но фраза «А уж мы-то с вами знаем, что такое ключ!» сама по себе не говорила мне ничего. Возражения касались исключительно *однозначного* толкования. «Ключ не может быть только пенисом», — подумал я тогда и тут же вспомнил Дору, оскорбленную предсказуемостью фразы Фрейда о ключах, когда тот намекнул на универсальность этого «символа». Более того, я вышел еще и потому, что хотел пить, и я бы предпочел найти где-нибудь ключ с родниковой водой. Ключ может совсем не быть пенисом. Он может быть *еще и* гаечным, например. Лектор продолжал настаивать на том, что ключ — всегда пенис. Так что, стоит ему потерять ключ от квартиры, как его должен охватить чудовищной силы страх кастрации. Страх этот может довести до крайних мер — до того, что приходится вставлять в замочную скважину свой универсальный ключ и, поворачивая его три раза, повторять «Сезам откройся», «Сезам откройся», «Сезам откройся»...

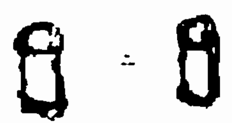
3. Союз науки и оккультизма

Открытие Фрейда состоит в том, что значение определенного элемента сновидения, будь то «шахта» или «ключ», можно понять, исходя из контекста психического пространства сновидца. Его представление сходится и на сей раз с лингвистическим представлением о значении любого понятия вообще. Слово обретает значение, исходя из контекста его употребления. Значение — это употребление. Эта используемая Лаканом формула известна из «Философских исследований» Людвига Витгенштейна. Значение какого-либо слова возникает, исходя из его расположения в речи, в употреблении, в свободных ассоциациях.

Удивительно вот что: когда Борис Григорьевич говорит «А мы все знаем, что такое “шахта”», все мы понимаем, исходя из контекста, что он подразумевает именно *не* словарное значение «шахты»! Слово «шахта» происходит от немецкого *der Schacht* и означает, согласно словарю, горнопромышленное предприятие по добыче полезных ископаемых при помощи подземных горных выработок. Возникающий же у меня при слове «шахта» образ — это скорее даже не шахта, а шахтный ствол, причем *полый* ствол. Итак, «А мы все знаем, что такое “шахта”» предполагает два следующих суждения:

1) мы верим в то, что шахта — это шахта, точнее шахта = . Иначе говоря, мы верим в прозрачность отношений между означающим и означаемым, верим в то, что между словесными представлениями и представлениями предметными существует неразрывная связь;

2) мы верим в то, что шахта не равняется шахте (шахта ≠ шахта), поскольку все уловили двусмысленную недвусмысленность шахта = вагина. Это тождество основано на образном, конкретном соотнесении форм, предполагающем — непредставимое! — отсутствие воздействия со стороны означающих типа



Итак, парадокс этой веры не только в том, что утверждение «А мы все знаем, что такое “шахта”» предполагает (шахта = шахта) = (шахта≠шахта), не только, что по этой идее *шахта is mine*[1], но и конкретное мышление, в котором снимается воздействие символического и

[2] Mine по-английски – «шахта» и притяжательное местоимение «моя». Фраза *шахта is mine* читается и как «шахта — это (по-английски) mine», и как «шахта моя».

погружение в шахту регресса приводит к смещению в галлюцинаторную шахту вагины.

В сновидении, кстати, уже, как минимум, две шахты: дымохода и лифта. Функция этих шахт различна. Первая позволяет проверить, есть ли пожар или нет. Вторая перемещает в пространстве. И что, обе шахты — вагины, или только вторая, которая переносит из пространства в пространство? И еще вопрос: какой из актов был сексуальным — заглядывание в шахту дымохода или движение по лифтовой шахте в бюро? А может быть, эти шахты с их огнем и пространственными метаморфозами суть нечто мистическое?

Я заглядываю в написанную моим другом, психиатром и этологом Виктором Павловичем Самохваловым, книгу «Психоаналитический словарь и работа с символами сновидений и фантазий». Однако «шахты» там не нахожу. Самый близкий по логике конкретного мышления объект — пещера. Читаю: «Пещера — углубление разума: бессознательное. Местонахождение тайны». Мне, однако, это не подходит, во-первых, потому, что любое онейропредставление, по Фрейду, это априори – тайна; во-вторых, потому, что перевод этой тайны никогда не откроет самой тайны; в-третьих, поскольку шахта в моем сновидении вначале показывает огонь, потом свободный путь, а затем еще одна шахта позволяет перенестись в другое место, которое, конечно, можно было бы назвать бессознательным как *другой сценой*, однако и первая сцена была уже другой относительно места моего засыпания. Можно, конечно, сказать, что речь идет о дальнейшем «углублении разума», но тогда получается, что есть некая психическая топография, аналогичная геологическим слоям. И тогда нам придется говорить о подсознании, а это означает, как пишет Фрейд в «Проблеме дилетантского анализа», что либо подразумевается какая-то область, лежащая ниже созна-

ния, либо — качественно другое сознание, мистическое сознание. От того же недоразумения, от «углубления разума», «подсознания», Фрейд предостерегает нас и в работе «Бессознательное».

Именно в этой статье речь идет о двух типах представлений — предметных и словесных — и о том, как при первичном процессе начинается их расшивание, как они смещаются. При шизофрении прекращается привязанность человека к объектам, в силу чего он оказывается в пространстве измененного и изменяющегося языка. У шизофреника сохраняется привязанность к словесным представлениям объектов.

В содержании шизофренической речи зачастую на первый план выходят отношения к органам тела и его иннервациям. Шизофреническая речь становится «языком органов». «Можно попытаться охарактеризовать, — пишет Фрейд, — образ мышления шизофреников в виде оперирования в мыслях над конкретными предметами, как если бы они были отвлеченными». Конкретность мышления состоит в его абстрактности, в том, что слово принимается за сам предмет. Более того, один предмет по формальным признакам отождествляется с другим предметом. Фрейд рассказывает о своем пациенте с множеством ямок на лице, образовавшихся в результате выдавливания угрей. Между ямками и вагиной имеется еле заметное предметное сходство, которому «подходит циничная фраза: дырка есть дырка», будь то анус или шахта. Овладевание языком (во всей двусмысленности этой фразы, подразумевающей неясность того, кто кем овладевает) — процесс, параллельный овладеванию собственным телом, и регрессия к этому вхождению в язык тела, проникновению в тело языка приводит к тому, что в истории Доры Фрейд называет «символической сексуальной географией». В соматизированном овладевании языком Фрейд и обнаруживает эту географию. Однако

при всем этом первостепенное значение для Фрейда имеет не это формальное сходство. Дальше он утверждает: «*Сходство словесного выражения, а не сходство обозначаемых вещей предписывает замену*»! Дело не в том, что «дырка есть дырка».

При шизофрении слова претерпевают те же метаморфозы, что и в сновидении: латентные мысли превращаются в картины сновидения. При этом в одном из примечаний к «Толкованию сновидений» Фрейд обращает наше внимание на то, что задача толкования сновидения предполагает не поиски скрытых мыслей, но анализ *работы сновидения*. Дело совсем не в тайне, *скрытой за* содержанием сновидения, а *в* его репрезентации. Именно в работе сновидения проявляется желание. Первичные процессы сгущения и смещения представляют бессознательные желания, обращаясь со словами как с вещами. Таким образом, специфика шизофренических замещающих образований и симптомов состоит в «преобладании словесных отношений над предметными». Даже если иногда поначалу кажется, что мы имеем дело с неким универсальным формальным сходством. Такой *на первый взгляд* и предстает история со шкатулкой Доры из анализа ее первого сновидения о пожаре, которая приходит мне на ум в связи с *коробкой* от компактного диска. Поначалу кажется, что шкатулка — универсальный символ, основанный на — уже весьма отдаленном — сходстве с вагиной. Фрейд пишет: «Коробка [*die Dose*] — *box*, πσξις— как и сумочка, как и шкатулочка с драгоценностями, вновь является лишь заместительницей раковины Венеры, женских гениталий!» Почему коробка? Ответ отсрочен, он появляется позже, в анализе второго сновидения Доры: для этого Фрейд заменяет слово *die Dose* (коробка) на синонимичное слово *die Schachtel*, а уж эта коробка на жаргоне — женщина. Например, *alte Schachtel* — старая кар-

га. От *Schachtel*'я Доры, кстати, рукой подать до моей *Schacht*'ы, что меня не особенно удивляет, ведь я как раз недавно перечитывал фрагмент анализа ее истории, истерии. Так что в немецком режиме Борис Григорьевич был совершенно прав, утверждая, что все мы знаем, что такое «шахта». Не только *Schachtel*, но и *Schmuckkästchen*, эта шкатулочка для драгоценностей, на жаргоне, причем не на грубом, а на невинном и даже высокопарном, действительно означает женские прелести. Более того, далее Фрейд пишет, что шкатулка эта результат «процессов сгущения и смещения», да к тому же еще и «компромисс противоположных душевных течений». Так что и здесь отдаленное формальное сходство подкреплено куда более действенной словесной идиоматикой. Еще раз: «*сходство словесного выражения, а не сходство обозначаемых вещей предписывает замену*»! Так рассеивается универсальность. Не всякая коробка — вагина.

Обнаружение в сновидении того или иного элемента предполагает, что значения его содержатся в психическом пространстве сновидца. Фрейд, впрочем, сам в смущении, как и в истории с Дорой, он сомневается, какую именно стратегию избрать при толковании того или иного элемента в сновидении. В примечании и к тому же в скобках, т.е. как бы на дважды удаленном от основного текста расстоянии, он пишет: «[При толковании каждого элемента сновидения возникает сомнение: а) следует ли брать его в положительном или в отрицательном смысле (отношение противоречия); б) толковать ли его исторически (как воспоминание); в) символически или же г) толкование должно опираться только на его словесное выражение. Несмотря на это, можно все же сказать, что сновидение, не имеющее вовсе в виду быть доступным для понимания, не представляет толкователю больших трудностей, чем, например, древние иероглифы их читателям]».

Сомнение «разрешается» тем, что толкование сновидений не сложнее расшифровки иероглифических *письмен*. Речь в сновидениях оказывается у Фрейда подчиненной господствующему образному письму. Речь играет восполнительную роль, которую Фрейд усматривает в эпизодах вторжения в образный порядок сновидения предсознательных, основанных на остатках словесных представлений, структур. «Речевой дискурс, — пишет Деррида, — вовсе не исчезает, но меняются его функция и достоинство. Он размещается, окружается, загружается (во всех смыслах), составляется. Он вставляется в сновидение наподобие надписей в комиксах, этого пиктоиероглифического сочетания, где фонетический текст уже не властитель повествования, а лишь придаток». Фрейд находит для описания происходящего эпизод из истории изобразительного искусства: «До того как живопись пришла к пониманию действительных для нее законов выражения... на древних картинах изо рта нарисованных персонажей свешивались ленты с запечатленными в письменах [*als Schrift*] речами, которые художник отчаялся передать в изображении». Образный язык в онейрореальности сновидения для Фрейда — письмо, *Bilderschrift*. Образное письмо в сновидении не выглядит как письмо фонетическое. Фрейд сравнивает его с иероглифической письменностью. Онейрическое письмо — не то письмо, которое находится в подчиненном положении к сказанному слову, к логосу, но письмо ребусное, письмо предметного мира, «китайское письмо». Сновидение — *Schriftmachine*!

Универсальное, предшествующее человеку значение (архетип) превращает между тем, человека в носителя информации. Причем имеется как будто бы информация сознательная, прозрачная для понимания, и — информация как будто бы подсознательная, которую нужно декодировать. Эти два понятия, «информация» и «подсозна-

ние», и делают возможной торжественную встречу науки и оккультизма. Меня как-то поразил фрагмент одной телепередачи. Ясновидящей задают вопрос: «А как вам удается предсказывать судьбу?» Она отвечает: «А что здесь сложного? Я просто снимаю информацию с подсознания. Вот и все!» Тем временем такую же фразу легко может сказать и психолог-кибернетик. Прагматичный ученый и ясновидящая наконец-то говорят одно и то же. Наконец-то преодолен раскол между наукой и оккультизмом. Наконец-то они заговорили на одном языке.

Фрейду и в голову не приходило, что наука и оккультизм могут объединиться, могут занять позицию «против психоанализа». Написанную в 1921 году статью «Психоанализ и телепатия» Фрейд начинает с политических вопросов. Он пишет, что усиление интереса к оккультизму не представляет для психоанализа никакой опасности, поскольку психоанализ с оккультизмом априори объединены презрением со стороны официальной науки. Может он предположить и союз психоанализа с наукой против оккультизма, поскольку психоанализ сам происходит из точных наук, поскольку он, как и наука, стоит на материалистических позициях. И все же имеется в этой статье место, предполагающее гипотетическое единение науки и оккультизма: Фрейд говорит о том, что, возможно, какие-то оккультные феномены будут подтверждены наукой, и этого будет достаточно, чтобы методы научного исследования стали служить для «оккультистов лестницей», позволяющей им «по ней подняться выше науки», и тогда «оккультистов будут приветствовать как освободителей от тягостной тирании мысли», и тогда «может произойти страшное крушение критической мысли». Вот она, основная проблема: «тягостная тирания мысли»!!! Да надоело нам мыслить! Пусть за нас другие мыслят! А кто они, эти другие? И как

11. Заказ № 834.

можно мыслить за другого? Да и мыслят ли другие? Где гарантия? То, что они существуют? Картезианская формула едва ли убедит психоаналитика в существовании.

Фрейд так долго рассуждал о психоанализе и оккультизме, что не мог и предположить, как в ближайшем будущем с оккультизмом сойдется наука. Не зря же Дмитрий Иванович Менделеев говорил, что мысль — это химическая формула. Осталось ждать недолго, скоро мы сможем читать эти формулы. Экстрасенсы и ученые ведут нас к этому замечательному моменту, и момент этот вот-вот наступит. Об этом говорят ученые, об этом говорит научная фантастика. Информация, архетипы лишь используют человека как носителя. Для нейрофизиолога человек — такой же носитель информации, как для Ричарда Докинза человек — переносчик генов. Человек — это такой жесткий диск, на который можно записать все что угодно, и это «все что угодно» будет там храниться как в компьютере, независимо от человека. Или в человеке больше ничего и нет, кроме программ, записанных на серое вещество его головного винчестера.

Человек-машина — это *Schreibmachine*. Это уже машина типа компьютера. В известном смысле, история эта начинается с Хичкока, с его кинофильма «39 ступеней», в котором некий мистер Мемори, т.е. господин Память, используется как бессознательный переносчик информации. Но если у Хичкока это еще человек, еще не машина, то теперь история принимает другой оборот. Теперь человек — компьютер, память которого можно чистить, стирать, с мозга снимать информацию, в серое вещество записывать необходимые данные. Эта идеология действует практически в каждом научно-фантастическом фильме — и в «Джонни-Мнемонике», и в «Абсолютной памяти», и в «Шестом дне», и в «Особом мнении». История «Особого мнения» (Реж. Стивен Спилберг, 2002), в частности, такова.

2054 год, государственный контроль за гражданами достигает нового уровня. Теперь преступника вычисляют *до* совершения преступления и помещают его в доведенный до совершенства Паноптикон. Намеревавшиеся совершить преступление изолируются в прозрачных капсулах. Эта сфера госконтроля в руках специального подразделения по предотвращению преступлений. О будущих преступлениях узнают ясновидящие сновидцы. Им снится будущее, и они проецируют его на экстериоризованный экран сновидений. Провода от их голов тянутся к компьютерам, от них — к огромным прозрачным экранам. На этих экранах мы видим то, что видят они. Специальное подразделение полиции смотрит чужие сны, чтобы обнаружить в них преступные желания граждан. Оккультный процесс предвидения будущего при этом передается строго научной терминологией. Во-первых, ясновидящие теперь называются *precog*'и от слова *cognition* (познание, знание, познавательная способность). Так что речь идет не о предвидении, а о предзнании, предпознании. Сами представители когнитивного предвидения — генетические мутанты, дети родителей, злоупотреблявших новым поколением высокотехнологичных наркотиков. Во-вторых, шеф подразделения по предотвращению преступлений (Том Круз), похищая самую одаренную из *precog*'ов, озабочен одним: взломать ее мозг (!), чтобы извлечь из него онейроинформацию. В-третьих, процедура предвидения описывается сциентизированным языком: производится индукция сохранившихся в мозгу образов; обследуется состояние тканей мозга; проводится оптическая томография; шарики, прикрепленные к голове, как раз и анализируют ткань мозга. В-четвертых, лаборатория, где добываются предзнания, называется Храм; и один из его служителей говорит: «Мы меняем судьбы людей, так что мы скорее боги, чем полицейские».

4. Как на пожар

«Родители говорят, что загорелся недостроенный дом издательства БСК». Сгорел еще до того, как его достроили. Жаль, очень жаль. Мы неоднократно говорили со Светланой Уваровой и Сергеем Рясенко об издании украинского психоаналитического журнала. Мне очень хочется, чтобы этот журнал получился психоаналитическим, чтобы он соответствовал своему названию, чтобы в нем не было, по крайней мере, антипсихоаналитических материалов, чтобы в нем не пропагандировались фармакологические препараты и т.д. У меня вечные проблемы с изданиями. Все выходит почти всегда позднее, значительно позднее. Задерживается издание 1-го тома собрания сочинений Фрейда, откладывается выход «Лакановских тетрадей», отсрочена публикация «Толкования сновидений в эпоху массовой коммуникации». После пробуждения я говорю себе: да, по крайней мере, во сне спешки нет. Да и куда спящему спешить? Нет времени — нет спешки. Кстати, в сновидении нет никакого тревожного фона, несмотря не только и не столько на пожар, сколько на необходимость «эвакуации». А эвакуация как раз требует спешки. «"Пора эвакуироваться", — говорит мама». В этой фразе покоится моя печаль, здесь покоятся инкорпорированные мной мамины переживания, которые я прорабатывал в психоанализе долгие годы. В жизни моей мамы это было переломное время. В самый последний момент моя мама с бабушкой решили эвакуироваться из Днепропетровска на Восток. Фашисты вошли в город чуть ли не в тот же день и уничтожили среди прочих и практически всех моих родственников по отцовской линии. Мама не раз рассказывала мне истории об этом поезде, идущем на Восток, о том, как бомбы разносили платформы, идущие впереди и позади. Нужно было торопиться, но бомбардировщики были

всегда быстрее. Однажды, пока поезд стоял, мама побежала в деревню за водой, а на обратном пути увидела, как удаляется поезд. Вместо прекрасного украинского лета — огонь, дым, грохот. Все эти истории стали *моей тайной*. Истории эти писали меня криптографическим письмом. Истории эти недавно вновь пробудились: родители эвакуировались из Назарета.

Мама говорит: «Пора эвакуироваться». Мой ответ по-испански: «*Yo comprendo*» — не только связан с кинофильмом «Blow», в котором Джонни Депп не раз повторяет эту фразу, не только с кабинетом «Ё», но и с музыкой — с рэперским «yo!!!». Перед сном я слушал *Xzibit*. Диск, весьма кстати, назывался *Man vs. Machine*. *Xzibit* — тоже своего рода сгущение, которое читается «нормально» — *Exhibit*, но пишется «по-рэперски», аббревиатурно, так, как слышится, в обход конвенциональной грамматики. Спешка как на пожар ведет к заглатыванию «лишних» букв. В связи с музыкой, разумеется, и появляется аббревиатура: пока бушует пожар, я разглядываю коробку с надписью SPK. Аббревиатура уже указывает на сгущение и на ребус. SPK появляется вслед за БСК. При этом по-русски СПК — анаграмма БСК, различающаяся одной *согласной* П/Б, причем это различие зачастую вообще стирается (например, «про*б*ка» произносится «про*п*ка»). За БСК же прячется БСЗ, т.е. бессознательное в метапсихологической аббревиатуре Фрейда. За БСЗ идет БГХ, т.е. Борис Григорьевич Херсонский, которого, как мне вчера сказали, друзья зовут просто БГ, не БэГэ, как Бориса Гребенщикова, но без гласных Б[о]Г, что, собственно, и устанавливает связь его с бессознательным. Сгущение идет своим чередом, смещение идет своим чередом:

...БСК → СПК → СПБ...
↓
...БСЗ → БГХ...

Кстати, наяву издательство называется не БСК, а Б&К, что в принципе можно перевести и как Б с К. 16 декабря мне на глаза попался цветной вкладыш из одной газеты. На нем крупными буквами было написано «Клуб БСК». Оказывается, БСК — это Балтийская Строительная Компания. Надпись эта могла меня видеть не раз и раньше.

5. Lacan vs. Ego-Psychology. Россия 2002

Schreibmachine, Man vs. Machine, Rage Against The Machine... машинная тема, тема отношений психического/технологического меня волнует и во сне, и наяву. Как это ни странно, тема эта актуализирована установкой патриотических программ. В сновидении она задана строкой «Любить Украину во сне и наяву». Эту строку из стихотворения я видел каждый день на стене восьмого этажа института, где читал лекции в Киеве. Строка эта указывает на уровень государственной эксплуатации бессознательного. Любовь к родине в такой тотальной подконтрольности — это полная капитуляция субъекта: *где было оно, там должны стать госструктуры*. Такое толкование указывает на волнующую меня проблему растворения психоанализа не только в оккультном реализме юнгианского толка, но и в сциентизированной эгопсихологии. Если во внепсихоаналитической среде под психоанализом чаще всего понимается оккультный реализм, то в психоаналитической среде — эгопсихологический сциентизм. Как такое получилось? А кто сказал, что американский экспорт ограничивается паранойяльно-патриотическими речами президента, гамбургерами и кока-колой?

Вытеснение психоанализа эгопсихологией — это и способ институциализации неинституциализируемого Фрейда, и способ имитации дискурса «строгой науки», и

способ комфортного сосуществования с режимом, как бы он ни назывался — демократическим или неолиберально-олигархическим. Стоит ли удивляться, если «психоаналитики» для решения особо сложных случаев обращаются за помощью к более эффективным органам воздействия, типа милиции. «Приезжайте поскорее, у нас тут особо агрессивный пациент!»

Для подмены психоанализа эгопсихологией оказалось достаточно перевести несколько популярных американских книг на русский язык. При этом, так сказать, честное американское название эго*психология* меняется на коммерческий бренд «современный психоанализ». Эти книги подкупают не только своей квазинаучностью, не только своей систематичной простотой, но как раз тем, что подаются они как «современный психоанализ». За подменой скрывается прогрессизм, вера в то, что дарвинская эволюционная теория действует в развитии человеческой науки. Нам не нужно читать Фрейда, ведь Фрейд жил давно; говорят, совершил много ошибок, поставил множество неправильных диагнозов, никого не вылечил, да вообще свои симптомы перенес на нас, здоровых людей. Нам нужно читать книги по современному психоанализу, в которых наконец все исправлено и улучшено. Вчера я взял здесь с полки солидный том под таким привлекательным названием «Антология современного психоанализа». Издана она в 2000 году подлинной научной организацией «Институтом психологии РАН», одобрена генеральным секретарем МПА. Думаете, «современный психоанализ» подразумевает панораму множества существующих *сегодня* школ и направлений? Нет, под этим коммерческим лозунгом мы получаем сборник статей знаменитых американских эго-психологов + немного британских объектных отношений. Начинается современный психоанализ статьей переводчика Фрейда на английский, Джеймса Стрэчи, 1934 года, на котором во

многом и лежит ответственность за сциентизацию психоанализа. Следом за ней — классики эгопсихологии Гартманн, Крис, Левенштайн (1949)... Такая подмена психоанализа эгопсихологией, конечно, заметна и американским аналитикам. Прошлым летом Гарри Нунберг сказал, мол, пора все наши архивы из Америки перевозить к вам в Россию, где сохраняется дух фрейдовского психоанализа. Я не стал его расстраивать историями импорта американской идеологии в Россию. Не стал я говорить и о потрясающей актуальности в сегодняшней России того, о чем Лакан говорил в Риме в 1953 году. Вот лишь несколько пунктов.

Во-первых, историзм психоанализа подменяется антиисторизмом, который считается «главной чертой "коммуникации" в США». Субъект анализа вне истории. Он — человек поведенческий. Психоанализ, говорит Лакан, «успел совершенно выветриться из тамошнего психоанализа» в силу «доморощенной формы ментальности под названием бихевиоризм». Интересно то, что эта ментальность берет начало в России и связана с трудами Ивана Петровича Павлова. Знакомый американский райхианец как-то с иронией заметил: «А ведь забавно получилось, да? Сто лет спустя ваш [русский] Павлов победил нашего [западного] Фрейда!» Павлов как-то говорил о себе и Фрейде как о бригадирах двух партий горнорабочих, прокладывающих железнодорожный туннель навстречу друг другу в подошве большой горы под названием «человеческая психика». Встреча бригад так и не состоялась, да и не могла состояться, поскольку шахты свои они прокладывали в разных направлениях. Фрейд зарылся в бессознательном, а Павлов «добрался до света», а точнее — никогда от него и не уходил. Можно сказать, пока Фрейд бурил свою шахту, Павлов контролировал ситуацию.

Это желание контролировать ситуацию и ведет к возвеличиванию «психоаналитика» до роли непогрешимого Бога. Задача его — гармонизировать существование человека, адаптировать его к окружающим условиям; при этом главное в анализе — найти паттерны, модели поведения и «прочие объективации». Таким образом, во-вторых, эгопсихолог отказывается от *основополагающей* психоаналитической позиции: субъект *всегда уже* расщеплен, он рождается в расщелине, конфликт — непреложное условие субъективации. В эгопсихологии же получается, что внутренняя гармония достижима. Достижима как некое соглашение? Достижима как регрессия к якобы существовавшей гармонии? Какой ценой она достигается? По сути дела, ценой объективации субъекта, ценой превращения его в объект господствующей идеологии. И ценой превращения психоанализа в орган, обслуживающий государственные и корпоративные структуры (неудивительно, что в России зачастую поощряется союз психоанализа с властью). Лакан обращает внимание на то, что «рожденный в США термин *human engineering* как нельзя лучше указывает на привилегированность позиции исключения по отношению к человеческому объекту». Исключенным из этой истории оказывается именно субъект. В эгопсихологии терапевт выступает на стороне репрессивной культуры, а не субъекта, его задача — адаптировать клиента к существующим условиям. Человек превращается в «клиента» различных социальных институтов, от банков и страховых компаний до госпсихоанализа. Такое понимание задачи обусловлено и представлением о том, что человеческое существо не приспосабливает к себе актуальную реальность, а приспосабливается к ней.

Таким образом, в-третьих, формула Фрейда «Где было оно, там должно стать я» понимается как «Где было *твое* оно, там должно стать *мое я*». Анализ превращается в

такой ситуации в фантазматические отношения, при которых взаимодействуют, как пишет Лакан, «две бездны», соприкасаются «не дотрагиваясь друг до друга, до тех пор, пока вся гамма воображаемых регрессий не окажется исчерпанной». Эгопсихолог поддерживает иллюзию своего Всезнания, Всемогущества, Господства. Он как будто шепчет: «Посмотри на мое прекрасное *эго* и возьми его себе, я тебе его дарю!» Проблема здесь не только в том, насколько хорошо это его прекрасное *эго*, а и в той очередной метафизической трансценденции, которая толкает нас «на поиски реальности субъекта по другую сторону стены языка», и «иллюзия, толкающая нас» на эти поиски, — это та же иллюзия, которая внушает субъекту, что истина его «уже дана в нас». В этом месте, кстати, опять-таки оккультизм аналитической психологии и идеологии нью-эйджа встречается с сциентизмом эгопсихологии.

В-четвертых, эгопсихология как строгая наука, основанная на систематизации, каталогизации и иерархизации, предполагает, что теории Фрейда не важны и не нужны. Их место занимают исправленные и дополненные технические приемы. Таким образом, происходит то уничтожение психоанализа терапией, которого боялся Фрейд. Так психоанализ превращается в способ лечения, и можно говорить, используя все ту же терминологию капиталистической экономики, о его эффективности. Перестает даже возникать сомнение в уместности рассуждений об эффективности психоаналитического лечения, в законности использования медицинской терминологии.

Наконец, в-пятых, эгопсихология под маркой психоанализа позволяет уйти от болезненной проблематики субъективации — от бессознательного и сексуальности. Эти ненаучные категории изживаются из психоанализа утверждениями о его иррациональности и пансексуализме.

В «Римской речи» Лакан говорит, что «аналитик имеет что-то общее с писцом», он «протоколист» дискурса анализируемого, он расставляет в нем знаки препинания, он — «страж и нотариус его завещания». Похоже, писцу приходит писец...

6. *Schreibmachine*

Писец «за столом, глаза закрыты, спит, на голове обруч, провода идут к *Schreibmachine*, типа детектора лжи». Я вижу этот прибор в сновидении именно по-немецки, *Schreibmachine*, что буквально значит пишущая машинка, но здесь этот прибор — машина, и звучит она у меня в голове по-машинному, в духе *Kraftwerk*. «*MenschMaschine*» — так называется и песня, и пластинка пионеров машинной электроники, которых я в юности постоянно слушал, перепечатывая на машинке какие-то фрагменты из Фрейда. Все это задает тоталитарный режим в духе «Метрополиса». Время Человека-Волка прошло. Наступило время Человека-Машины.

В «Избранных сочинениях дьявола» Жан Поль изобразил человека-машину, обслуживающую пишущие аппараты. *Schreibmachinen* используются для создания стандартных текстов, типа воскресных проповедей. Для меня же записывающий аппарат, этот детектор-регистратор, недвусмысленно представляет психоаналитика. И не только потому, что, по Лакану, аналитик — писец, но еще и потому, что сновидение — машина письма. Машина эта предполагает, что сновидец — продукт отношения между различными психическими инстанциями. Причем технология машины репрезентации, этой *Schreibmachine*, размещает сновидца между жизнью и смертью. Машина, подчеркивает Деррида в анализе сцены письма Фрейда, представляет смерть и конечность внутри психического. Психический аппарат Фрейда —

это машина письма [*Schriftmachine*], которая работает не с какой-то внешней целью, но для того, чтобы избавиться от работы, чтобы остановить себя, согласно принципу удовольствия, а точнее, принципу Нирваны.

Я вижу, как в бюро ведется запись сновидений. В этом месте сновидения вступает в силу технология кинемато*графической* записи. Образы героев с обручем на голове, провода от которого ведут к тем или иным приборам, я видел во множестве фильмов. В моем сне спят другие, а я как бы бодрствую. Потом резкость наводится на одного из спящих, как бы на моего другого, на моё другое, на *моё moi*. Моё собственное я, которое никогда так и не становится собственным, окончательно присвоенным, спит. Спит и пишет. «Бюро записи сновидений» ставит процесс на рельсы полной автоматизации. Эксплуатация бессознательного поставлена на индустриальную основу. Капиталистическое «Бюро записи сновидений», БЗС, эффективно эксплуатирует БСЗ. Бюрократизация онейросферы ведет к адаптации, лояльности, окончательному перепоручению идентичности государственным программам: «Любить Украину во сне и наяву». Кафкианский мир «Бюро записи сновидений» напоминает своей фантасмагоричностью о той логике фантазма, которая организуют сцену социальной действительности. Проницательный автор стихотворения, Володимир Сосюра, говорит нам, — любовь наяву сначала должна стать любовью во сне. Лакан подчеркивает, что только в сновидении мы и можем столкнуться с этим фантазмом. Иначе говоря, только сновидение может обнаружить условие существования бодрствования.

В главе «Общие принципы наказания» своей книги «Надзирать и наказывать» Мишель Фуко пишет о том, что душа человека — это поверхность для надписывания знаков власти, что установление в субъекте, в его *сверх-я*, как сказал бы Фрейд, необходимых программ — куда

более эффективно, чем ритуальная анатомия пыток и казней. При этом Фуко приводит поразившую меня цитату из трактата Сервана, написанного в 1767 году: «Сформировав в сознании граждан цепочку мыслей, вы сможете гордиться тем, что исполняете роль их вождей и хозяев. Глупый деспот приковывает рабов железными цепями, истинный политик связывает их еще крепче цепью их собственных мыслей; первое ее звено он закрепляет в надежной точке — в разуме... На мягких волокнах мозга возводится прочный фундамент мощнейших империй». Силовые потоки власти «над» человеком проходят не между ним и другими, не между ним и его Господином, а *в* нем. Сновидение в эпоху механического воспроизводства, в эпоху массовой коммуникации оказывается на службе империалистической десубъективации, индустриализации и дальнейшей автоматизации бессознательного.

7. Компульсия автомата

Примером автоматизации субъекта в психиатрии служит, конечно же, синдром Кандинского-Клерамбо. Клерамбо, которого Лакан называет своим учителем, объясняет автоматизм присутствием в душе некоей психической машины, с которой невозможно справиться. Внутренний, чисто механический паразит подчиняет себе психическое состояние человека. Психический автоматизм показывает Лакану, как человек захвачен языком, как все его поведение подчинено инструкциям отчужденного голоса другого. Этот элементарный феномен психоза обнаруживает загадочную связь субъекта с речью и с мыслью, звучащими как бы извне. Феномен этот касается не только психотика, но человека вообще, и в одном из своих последних семинаров Лакан скажет: «Психический автоматизм — норма».

Психический автоматизм — совокупность феноменов, относящихся к голосу как частичному влечению при психозе. Именно синдром психического автоматизма показывает, как человек подвергается тотальному захвату языком. Впоследствии синдром этот приведет Лакана к переосмыслению навязчивого повторения Фрейда в терминах автоматизма. Для Фрейда это повторение — упорное сопротивление воспоминанию, о чем он пишет в 1914 году в статье «Воспоминать, повторять, прорабатывать». Для Лакана же речь идет об автоматическом процессе, основанном на специфике символической машинерии, что и позволяет нам говорить о захвате субъекта идеологическими программами. Означающие циркулируют в символической цепи бессознательного, и это движение вызывает автоматизм повторения. Каждое означающее является таковым лишь в силу своей повторяемости. Кроме того, замена навязчивого повторения Фрейда автоматом Лакана — свидетельство саморегулирующегося характера этого процесса. И наконец, в отличие от Фрейда, который пытается утвердить навязчивое повторение «по ту сторону принципа удовольствия», Лакан выносит «по ту сторону» объект повторения, а сам механизм остается в границах принципа удовольствия. Избежать навязчивого повторения невозможно, поскольку повторение — принципиальная черта символического порядка.

Автоматизм онейрографии, представленный в сновидении, подчеркивает и мой автоматизм, и психический автоматизм «вообще», и путь регресса, на котором психоаналитик через детектива замещается детектором: «психоаналитик → детектив → детектор». Автоматизм онейрографии вводит и еще одну тему — тему сочленения *психо* с *техно*, тему запутанных отношений между влечением к жизни и влечением к смерти, тему сновидения, прочерчивающего свой путь между жизнью и смертью.

8. Он в шахту бросился

«Он в шахту бросился, как Эмпедокл в Этну». Этот финал сна подготовлен его началом — «всполохами пожара», «огнем», «языками пламени». В 432 году до нашей эры Эмпедокл исчез в огнедышащем жерле вулкана.

Как известно, в своих поздних работах, за несколько лет до ухода из жизни, Фрейд обращается к Эмпедоклу, у которого обнаруживает аналог своей теории влечений: события душевной жизни управляются двумя принципами, которые находятся в вечной борьбе друг с другом, любовью и враждой. Шестая глава книги «Анализ конечный и бесконечный» заканчивается словами: «Никто не может предугадать, в каком облачении предстанет в дальнейшем ядро истины, содержащееся в учении Эмпедокла». А пока Фрейд «охотно жертвует престижем оригинальности в пользу такого подтверждения, тем более что из-за массы прочитанного в прежние годы» он не может ручаться, что его «якобы новое творение не является результатом криптомнезии».

А не являются ли все наши творения результатом криптомнезии?

В «Римской речи» Лакан подчеркивает, что Эмпедокл не столько своими сочинениями, сколько своим поступком утвердил влечение к смерти; он «навсегда оставил этот символический акт своего бытия-к-смерти в человеческой памяти». Почему Эмпедокл бросился в Этну? Почему, дойдя до огнедышащего кратера, он прыгнул в него? Самая распространенная версия гласит: он сделал это, чтобы подтвердить молву о себе как о боге. Перед самым самоубийством он исцелил безнадежную больную, в честь чего был устроен пир. Говорят, в полночь раздался сверхгромкий голос, зовущий Эмпедокла, затем был виден свет небесный и сияние факелов. Эмпедокл исчез. О том, что исчез он в огне кратера, свиде-

тельствовал его бронзовый башмак, выброшенный силой огня обратно.

А может быть, он покончил с собой в огне, чтобы выпарить из себя черную желчь? Если верить Псевдо-Аристотелю, то Эмпедокл, как и Платон с Сократом, был меланхоликом.

А может быть, следы его поступка обнаруживаются в его теории? Быть может, смерти нет, потому что нет рождения? Эмпедокл говорит: из всех смертных вещей ни у одной нет ни рождения, ни какой бы то ни было кончины от проклятой смерти, а есть лишь смешение и разделение элементов. Все вещи состоят из четырех элементов — огня, воды, земли, воздуха. Эти элементы соединяются Любовью и разделяются Распрей. При господстве Любви все вещи становятся Одним и образуют бескачественную Сферу, и в ней ни огонь, ни прочие элементы не сохраняют своеобразия, все утрачивает свою форму, свой эйдос. Необходимостью, Ананкэ, называет он превращение из Одного во многое в эпоху Распри и из многого в Одно в эпоху Любви. Радикальный акт Эмпедокла — демонстрация избытка Любви. Эмпедокл приносит себя в жертву ради идеала, утраченного в эпоху Распрей. Гёльдерлин в своей драме «Смерть Эмпедокла» вкладывает в уста героя следующие строки:

> «Не смертные принудили меня.
> Я сам схожу бесстрашно, мощью вольной
> Туда мной избранной тропой —
> В том счастье мне, и то право мое».

Может быть, он покончил с собой, чтобы утвердиться в позиции Бога в том смысле, что его самоубийство — это радикальный жест самовыбрасывания из автоматизма символического программирования? В семинаре о «Похищенном письме» (1968) Лакан отождествляет символический порядок с влечением к смерти. Влече-

ние к смерти — это возможность полного самоуничтожения символического порядка, структурирующего идеологию как действительность. Эмпедокл вырывается из мира различий и их автоматического воспроизводства в мир Одного.

На семинарском занятии 12 февраля 1958 года Лакан говорит о неодолимой тяге к самоубийству: человек отказывается быть тем, кем он стал. Он отвергает ту означающую цепочку, в которую был допущен своей матерью. После смерти субъект становится для других людей увековеченным знаком. Особенно если смерть была принята добровольно, если человек пошел навстречу смерти. Акт самоубийства обладает жуткой красотой, из-за которой самоубийство и подвергается осуждению. Красота эта заразительна и порой ведет к эпидемии самоубийств.

Фрейд, ушедший из жизни при помощи шприца Шура, между тем не упоминает, как образ Эмпедокла однажды бросил на него свой взгляд. Когда это было? Когда он созерцал фреску Синьорелли? В примечании к истории забывания художника, изобразившего «Страшный суд» в Орвието, Фрейд пишет, что амнезия имени сопровождалась яркостью образов фрески. Так вот, одно из действующих лиц «Страшного суда» — Эмпедокл. Эмпедокл может быть важен для психоанализа не только своей диалектикой, но, как утверждает Аристотель в «Софисте», именно он изобрел риторику. Возможно, Фрейд вытеснил тогда не только «Синьорелли», связавшегося с покончившим с собой пациентом, но и образ Эмпедокла, мыслителя жизни и смерти, любви и раздора, покончившего с собой.

«Он в шахту бросился, как Эмпедокл в Этну». Этот способ самоубийства напоминает мне историю из жизни шахтеров. На одной психоаналитической конференции прозвучал доклад о жизни шахтеров. После того как

докладчики, Наталья Дадон и Леонид Заостровский, закончили анализ особенностей шахтерской идентичности и неразрывных уз шахтера и шахты, их засыпали вопросами. Среди них был и такой: «А что делают шахтеры, когда выходят на пенсию?» Ответ звучал примерно следующим образом: лежат и ждут того момента, когда можно будет прийти на шахту и пожать руку бригадиру, посмотреть на родной дом. Если же лишить их возможности свиданий, то ностальгия толкает их на стремительное сокращение расстояния между ними и родиной, между автоматизмом символической идентичности и травматическим отчуждением от нее: они бросаются в шахту.

Утром краем уха я услышал по радио об очередном завале на одной из украинских шахт. Мысли о судьбе Эмпедокла тем временем соединялись со строками из стихотворения «Любіть Україну у сні й наяву». Шахтеры досрочно возвращались к травме родины. Мой фантазм это возвращение регистрировал:

«Любив Украину во сне и наяву,
Он в шахту бросился, как Эмпедокл в Этну».

14
КНИГА СНОВИДЕНИЙ И КНИГА МЕРТВЫХ[1]

1

12/13 марта 2003. Сафага. «Отправляясь в Страну Мертвых»

Я навещаю родителей в Смоленске. Узнаю холмистые ландшафты. Отчетливо вижу спуск с горы, где жил Виктор Печкуров, затем подъем, на котором жил Владик Макаров. Перемещаюсь из одной части города в другую. Везу что-то родителям. Потом оказываюсь перед тем домом, где прошло мое детство. Мне нужно кого-то найти. Вхожу в склизкий подъезд. Из-за стекающей отовсюду слизи и зловонных испарений движение затруднено, трудно пройти даже несколько ступеней и добраться до первого этажа. Из вытекающей отовсюду слизи выделяются старухи-нелюди. От их вида меня охватывает ужас. Наконец удается просочиться на пару этажей вверх, где вижу лохматого типа в жиже и очках. Он говорит, мол, зря ты тут ходишь, ведь ты тут не живешь. Но я то знаю, что за одной из дверей есть Сухой, и мне нужно его найти, только вот из-за того, что освещается все одной желтой лампочкой, не видно цифр на дверях. Да и повсюду стекают экскрементообразные старухи, мешая мне пробираться. Мне удается что-то найти, но непонятно что, какую-то вещь. Я возвращаюсь. Я уже на улице. И тут вдруг меня поражает, как молнией: это же все реально!!! Я вбираюсь в подъезд, просачиваюсь сквозь сверхплотнодушный воздух наверх, добираюсь до Лохматого и в

[1] Впервые опубликовано: Книга Сновидений и Книга Мертвых // Психоаналіз. Киев, 2003. № 2. С. 120—149.

ужасе кричу: «Сволочь, ты же умер!!!» И тут меня начинает в панике колотить — вместо крика слышен нечленораздельный клекот.

Где я???

Перед тем как мы уснули, Олеся сказала: «Надо как следует выспаться, рано утром отправляемся в Царство Мертвых», в Луксор, прозванный Гомером «Фивами стовратными», в столицу фараонов Нового царства с X династии, туда, где процветал культ Амона и откуда в Петербург были перемещены сфинксы, олицетворяющие Аменхотепа III, фараона XVIII династии, от поминального храма которого сохранились Колоссы Мемнона, готовые предстать перед нашим взором уже утром, перед тем как мы попадем непосредственно в Царство Мертвых, устроенное следующим образом: по одну сторону Нила расположены гробницы, т.е. «собственно» Царство Мертвых, по другую — храмы богов, пребывающих в том же Царстве. Именно здесь, в Фивах, был найден папирус Ани, самая известная версия Египетской Книги Мертвых, написанной, как считают, во времена XVIII династии, между XV и XVI веков до нашей эры.

Я засыпаю и оказываюсь не в виденном в кинофильме «Мумия возвращается» Карнакском храме, не в Петербурге у сфинксов, а в Смоленске, где живут мои родители. Они волнуются за нас, отправившихся в Египет, где несколько лет назад неоднократно взрывали автобусы с туристами, где приближающаяся сейчас война чувствуется куда острее, чем дома. Я в свою очередь переживаю за то, что уже несколько месяцев не могу найти время приехать на пару дней к родителям, навестить их, а теперь вот, можно сказать, вместо Смоленска оказался в Египте. Так что я «навещаю» их во сне, отправляюсь вместо Египта в Смоленск, в мое прошлое, в мое частное Царство Мертвых.

Через несколько недель после возвращения из Египта нам удастся на два дня вырваться в Смоленск. Гуляя по городу спустя долгие годы, я буду узнавать не места своей юности, а топологию различных сновидений: я все время сопоставлял видимое наяву с тем, что созерцалось в том или ином сновидении. Это будет новый для меня тип онейротуризма — по местам жизни и деятельности сновидений.

Я «перемещаюсь из одной части города в другую». Мне еще нужно добраться до родительского дома. Топографически я как будто еду с вокзала, «отчетливо вижу спуск с горы, где жил Виктор Печкуров, затем подъем, на котором жил Владик Макаров». С Виктором Печкуровым я общался, будучи подростком. Потом сблизился с Владиком Макаровым. Оба они связаны со мной одной темой — музыкой. Совершенно разной, но музыкой. Здесь нужно сказать, что в 13 лет мой мир перевернулся. Благодаря так называемой «вражеской» радиостанции до меня донеслись звуки *Led Zeppelin*, а затем и *Black Sabbath*. Я был потрясен. Это был совсем не весь этот джаз, который крутил мой брат; и уж совсем не тот ВИА-фольклор и сёрф, что звучал в советском эфире; и даже не моя любимая песня *Animals «Talkin' 'bout you»*, нарезанная на польскую открытку с изображением собаки. Звуки *Whole lotta love* и *Sweat leaf* стали моим миром, спасением, убежищем, в котором я мог укрыться от травматичного дисциплинарного мира. Каждое воскресенье я брал тяжеленный магнитофон «Комета», сэкономленные на школьных обедах деньги и отправлялся на другой конец города к Печкурову переписывать новые пластинки. В 20 лет на смену *Roxy Music* и *Thin Lizzy* пришел самый разнообразный авангард. Я проводил вечера у Владика Макарова, где мы слушали Айвана Паркера и Джона Зорна, Луиджи Ноно и Джона Кейджа. Тема музыки для меня особенно важна сегодня. Не только потому, что, как все-

гда, у меня и здесь, в Египте, с собой коробка компакт-дисков, но еще и потому, что длительная зимняя болезнь и очередное разочарование во всех институтах навели меня на мысль: а не бросить ли все, не изменить ли жизнь радикально — купить компьютеры, пульты, миксеры, бас-гитару, закрыться дома и просто играть музыку? Лет восемь назад в Зальцбурге, в огромной студии одного архитектора, собрались разные музыканты и принялись импровизировать, кто на саксофоне, кто на барабане, кто на варгане. Я сидел и слушал, пока мне не предложили присоединиться. Смена позиции привела меня в восторг.

Через несколько дней после возвращения из Смоленска, когда я приземлюсь в аэропорту Вены, мы случайно встретимся с тем самым Францем Кумплем, с которым тогда играли. «Домой?» — спрошу его я. «Нет, дальше, в Зальцбург, поиграю с Ханси», — ответит Франц.

Образ «спуска с горы», на котором жил «контрабандист» Печкуров, вызывает во сне образ Медяника, «лохматого типа в очках». «Лохматого», а не длинноволосого, — как будто чужой голос описывает этого «опасного», «асоциального» типа, «дружба с которым до добра не доведет». В отличие от Печкурова, официальная репутация которого в городе была связана с «черными дисками», Медяник к тому же и внешне был похож не на советского человека, а на Леннона, да и дружбу водил с «антисоветчиками». За мои «сомнительные» знакомства меня не только постоянно «пилили» родители, но не раз вызывали «на ковер» к завучу школы, где в деталях описывали то, как «плохо» я кончу. Западная музыка, алкоголь, наркотики, предательство родины, длительный срок в тюрьме — вот каким кошмаром меня регулярно запугивали.

Я легко перемещаюсь по онейрограду, но как только открываю дверь в подъезд, начинается торможение. Я не только перемещаюсь в пространстве, но и во времени.

Я оказываюсь перед той дверью, в которую день за днем входил после процедуры школьного дисциплинирования домой, угрюмо здоровался с постоянно надзиравшими за всяким входящим и выходящим *старухами*, подымался наверх, на четвертый этаж, приближаясь к царству спасительных звуков. Но во сне за этими вратами начинается фильм ужаса, в духе «Возвращения живых мертвецов». Мрак, «склизкий подъезд», «слизь», из которой «выделяются старухи-нелюди», «тип в жиже» показывают затрудненность движения. Жижек, кстати, в книге *Looking Awry* называет «возвращение живых мертвецов» фундаментальной фантазией современного западного мира. Склизкость, слизь не только затрудняют перемещение [*Um-setzung*], но и являют собой субстанцию перерождения, трансформации: мертвые оживают, ожившие мертвецы возвращаются. Слизь в фильмах о мертвецах — верный признак возвращения этих посланцев загробного мира. Так первое появление восставших из ада в одноименном фильме Клайва Баркера, ставшем классикой жанра, предвещается проступающей сквозь пол слизью. Затем появляется покрытое слизью органическое существо. Слизь — уже органическая субстанция, подвижная, меняющая форму.

Перемещение — смещение — смена мест — движение — скольжение — невозможность приостановить непрерывную вялотекущую смену кадров, в которой все же оконтуривается в какой-то мере некий тип наверху на пару этажей выше старух, и этот тип в жиже и очках — Лохматый.

Это — Лохматый. Это — Дима Медяник. Это — Джон Леннон. Это — Оззи Озборн. Это — *я*. Один из меня. Сволочь. Слово это — не мое, не из моего словаря. Оно принадлежит Другому. Оно из тогдашнего лексикона папы применительно к моим «сомнительным» друзьям и кумирам. Папа, входя в мою комнату, часто со смехом

произносил, показывая на смотрящий на него со стены плакат какого-нибудь повешенного Алиса Купера: «А, еще одну сволочь повесил!» Само слово «сволочь» указывает мне на бессознательную реорганизацию значений посредством омографии, т.е. с помощью слов, имеющих одинаковое написание, но разное ударение. Акцент смещается: сволочь — сволочь — волочь — влечь — влечение — влечение смерти. Слово *сволочь*, укажет мне впоследствии Павел Пепперштейн, означало в Средние века людей, умерших за ночь на улицах города, трупы которых необходимо было убирать, сволочь прочь. В словаре Даля «сволочь» — все, что сволочено в одно место (сор, бурьян); дрянной люд, негодяи, сошедшиеся в одном месте. Сволочь, таким образом, — отходы от жизни, отбросы, нечистоты, что уже связывает место сволочи с иным упорядоченного мира, с вытесняемым, с Царством Мертвых. Сволочь превращается во сне в существо, которое волочимо, увлекаемо шакалоголовым Анубисом, проводником в Царство Мертвых.

Эта «лохматая сволочь» говорит: «Зря ты тут ходишь, ведь ты тут не живешь». Эта фраза доходит, добирается до меня *задним числом*, уже после того, как «я возвращаюсь», оказываюсь «на улице». Дело не в том, что я давно переехал и *теперь* тут не живу, а в том, что «тут *не живут*» вообще.

Слова «ТУТ не живешь» скрывают, открывают множество волнующих меня тем:

Тут — Тот (бог письма, знания, смерти).

Тут Мос — Мосес (т.е. Моисей).

Тут Ан Хамон (в гробницу которого мы отправляемся)

Амон (покровитель Фив)

Атон (бог, которого предшественник Моисея, Эхнатон, сделал моно-богом)

Арон (мой папа)

Фантазм Лохматого возникает в Промежуточном Царстве, между субъектом и другим, в зоне действия моего *собственного я* [*moi*]. Это присвоенное *я* — пра-фантазм, готовый рассеяться вместе со мной. Лохматый как бы говорит мне: Лох Маат Ты. Лох от Маат, жены бога письма и смерти Тота, сын жены смерти, сын смертоносного отца, сын символического порядка. И я — Лох от *маат*, т.е. уклоняющийся от прямоты, истины, реального, прямого, неизменного, порядка. Слово «Лох», кстати, как и «Лохматый», — не из моего лексикона, т.е. наяву такие слова не звучат. «Где я???» Во сне говорю не я. Говорит не-я. Говорит кто-то Другой. Лох между тем сразу же разворачивается в «Лох — повелитель вод», т.е. в Курехина, которого я не только очень часто вспоминаю, но статья о котором чуть не стала причиной нашего опоздания на самолет. Рано утром я сидел в такси и ждал, когда Олеся закончит текст про Курехина, и волновался, успеем ли мы к самолету. Успели. Теперь отправляемся дальше, в символическое Царство Мертвых.

Царство Мертвых, где «не живешь», раскрывается между *символическим* и *воображаемым*, если воспользоваться терминологией Лакана, т.е. между *я* и *мной*, между моим расположением в символической сети и моим образом, между *идеалом-я* и *я-идеалом*, *между* экранами. Более того, Царство — это еще и между *мной* и *другим*, там, где возникает *моё я*, которое *там* же может и исчезнуть. Другой может поглотить меня, не отразить. Экраны могут оказаться пустыми. Подобного рода история случилась, кстати, с одним моим другом, который однажды не нашел в зеркале своего отражения и несколько дней провел в состоянии психотического кризиса. Впрочем, ситуация еще сложнее: сама возможность конституирования *я* обеспечена символическим, на что указывает и негация «тут *не* живешь», «говорит *не-я*». Эти отрицания, «не», и указывают на речь Другого. Я

уже в негативном измерении. Негативность обретает свое выражение в языке, расчленяющем мир на различные, дискретные формы. В этой игре языка человек обретает себя *и* смерть. Я уже в Царстве Мертвых.

Однако ситуация еще сложнее: Царство Мертвых располагается не просто между символическим и воображаемым, но между ними и *реальным*, которое «само по себе» уже «является» «не-бытием», референцией к бытию. Если рождение субъекта происходит в расщелине *между* символическим *и* воображаемым *и* реальным, то там же субъект этот и рассеивается. Он просачивается в дыру, превращается в дыру, он — уже дыра, он — *Loch*. Эта дыра вновь открывается в меланхолии, в утрате себя, в смерти, переживаемой заживо. В рукописи «Меланхолия» (1894) Фрейд называет этот травматический пробел в символизации «дырой в психическом» [*das Loch im Psychischen*]. Здесь, кстати, можно вспомнить, почему для Жижека мертвые возвращаются, в частности, возвращаются в кинематографическом онейроиде. Потому, что был нарушен порядок похорон, не был совершен как положено символический ритуал, переводящий умершего в Царство Мертвых. Мертвые просачиваются сквозь дыру в психическом. Мертвые сочатся сквозь дыры теле- и киноэкранов.

Аналогичный провал происходит и в сновидении, которому не под силу символизировать негативное представление, каковым выступает смерть. Однако само сновидение гомологично смерти. Оно — туннель, связующий живых и мертвых. В нем можно оказаться на грани травмы, на пределе невозможного представления.

В самом начале VII главы «Толкования сновидений» Фрейд пересказывает сновидение некоего человека о горящем ребенке, в котором речь идет о встрече живого и мертвого. Вот его содержание: день и ночь отец сидел у постели своего больного сына. Когда сын все же

умер, смертельно уставший отец лег спать в соседней комнате и оставил дверь открытой, чтобы из спальни видеть тело покойника, окруженное большими зажженными свечами. Около тела усопшего сидит старик и бормочет молитвы. Отец спит и видит, как сын подходит к его постели, берет за руку и с упреком говорит: «Отец, разве ты не видишь, я горю?» Отец просыпается, замечает яркий свет в соседней комнате, спешит туда и видит, что старик уснул, а одежда и одна рука тела покойника уже успели обгореть от упавшей на него зажженной свечи.

Отец заснул, озабоченный мыслью, что старик не сможет добросовестно выполнить задание. Таково толкование пациентки Фрейда, увидевшей этот сон после того, как она услышала его на одной лекции. Она его услышала, потом увидела, после чего рассказала Фрейду, который обращается к нему несколько раз в своей книге сновидений, затем о нем говорит Лакан в своем XI семинаре... Словом, переходящая история о встрече живых и мертвых.

Фрейд отмечает, что *слова* ребенка *воспроизводят слова*, действительно сказанные им при жизни и связанные с важными для отца переживаниями. Его жалоба «я горю» указывает на лихорадку, от которой он умер, а слова «Отец, разве ты не видишь?» на какой-то неизвестный нам эпизод. Фрейд подчеркивает, что мертвый ребенок ведет себя в сновидении как живой, он говорит с отцом, подходит к его постели, берет за руку. Ради встречи с ребенком отец и продолжает свой сон. Сновидение показывает сына живым. Желание отца продлить жизнь ребенка сбылось. Сбылось и его желание наконец отоспаться. Ребенок жив, можно спать спокойно.

В следующем разделе VII главы «Толкования сновидений», «Регрессия», Фрейд вновь обращается к этому

сновидению и отмечает две его особенности: во-первых, ситуация изображается не как возможная, а как настоящая; во-вторых — мысль превращается, буквально *перемещается* в зрительные образы и речь [*die Umsetzung des Gedankens in visuelle Bilder und in Rede*]. Иначе говоря, мысль, как письмо, переводится, перемещается [*umsetzen*], буквально метафоризуется в сновидении в письмо образное [*Bilderschrift*] и речь. Психическое письмо, письмо психического раздваивается: образы + слова.

Раздел «Осуществление желаний» начинается с очередного обращения к сновидению о горящем ребенке. Забота о том, чтобы свеча не упала и тело покойника не загорелось, приводит к ее преобразованию в содержание сновидения. В конце этого же раздела Фрейд пишет о роли системы предсознательного: свет в соседней комнате заставляет отца предположить, что тело могло загореться. В качестве одной из психических сил, доказывающих, что отец делает этот вывод в сновидении вместо того, чтобы проснуться от зрительного раздражения, оказывается желание, чтобы жизнь приснившегося ему ребенка была хоть на мгновение продлена. Желание спать оказывает, пишет Фрейд, поддержку бессознательному желанию продлить жизнь ребенка.

Однако может ли это продление жизни сына удовлетворить отца? Ведь сын, будто восставший из ада, бросает ему упрек: «Разве ты не видишь, я горю?» Разве не лучше для отца сын упокоившийся, не объятый адским пламенем? *Vater, siehst du denn nicht, daß ich verbrenne*?

Отец просыпается не оттого, что всполохи пламени «в реальности» падают на его лицо. Ни Фрейд, ни Лакан не указывают на эту «реальную» причину. Отец просыпается потому, говорит Лакан, что сталкивается с *реальностью во сне*. Где же с ней еще можно встретиться, как не во сне?

Главный вопрос Лакана в связи с этим сновидением: что такое реальность сновидения? Понятно, что не свет пламени, падающий на лицо отца. Понятно, что это и не всплывающие в памяти слова «Отец, разве ты не видишь, я горю?». Понятно, что это и не желание увидеть ребенка ожившим. Лакан ищет пропущенную встречу с реальностью, улизнувшую реальность. В этом сновидении пробел в реальности — смерть ребенка. Травма *как таковая*. Т.е. травма до того, как она стала травмой, до символизации ее в качестве таковой, до симптома. Лакан говорит, что это сновидение представляет пропущенную реальность, ту самую реальность, которая ускользает в момент ее означения. Реальное не предшествует символическому, а возникает в процессе символизации как ее отход, как сволочь. Сволочь реальна. Сволочь обнаруживается все там же. Сволочь не перемещается. Сволочь всегда уже на своем месте. Повторение и совпадение сцены горящего ребенка «в реальности» его предсмертной болезни, «в реальности» его горящего трупа, «в реальности сновидения» занимают место пропущенной реальности, реальности как пробела, как травмы разрыва. Сновидение о горящем ребенке «посвящено» упущенной реальности, реальности, которая может производиться лишь посредством бесконечного воспроизводства, повторения пробела. Эту мысль Лакан развивает на основе соображений, высказанных Фрейдом в рукописи 1895 года, известной как «Набросок одной психологии». Реальное — то, что не может быть записано, но при этом настойчиво переписывается. Оно записывает невозможность быть записанным.

В сновидении о горящем ребенке мертвый приходит во сне живому. Ребенок возвращается с упреком из Царства Мертвых. Я в своем сновидении отправляюсь в Царство Мертвых, где набрасываюсь с упреками на Лохматого, который мне сразу не сказал, куда я попал. Причем

этот упрек отводится на Лохматого, хотя предназначен самому себе, себе лох(матом)у, который сразу не понял, где он, не понял, хотя ведь было же сказано: «Зря ты тут ходишь, ведь ты тут не живешь». Именно обращение «ты» и ввело в заблуждение. Без него фраза читается более адекватно ситуации: «Зря тут ходишь, ведь тут не живешь». Я понимаю, *где* я был, только задним числом, когда оказываюсь на улице — «меня поражает как молнией: это же все реально!!!». Оказавшись вне Дома Мертвых, мне, похоже, удается собрать *образ* Лохматого и его *речь* в бессознательную мысль: «Это же все реально!!!» Я понимаю, что все увиденное во сне и есть реальное, «это же все реально!!!». Я возвращаюсь в это реальное, чтобы констатировать смерть Лохматого, чтобы бросить ему свой упрек: «Сволочь, ты же умер!!!» Я возвращаюсь *к* реальному. Куда же еще? Ведь реальное и *пред*полагает *возвращение*. Реально то, говорит Лакан, что обнаруживается на том же самом месте. В то же время в том же месте мы видим на небе луну, звезды, деревья, солнце. Реальное — то, что всегда уже на месте, но всегда уже ускользает, ибо либо его нет как осмысленного, либо его нет как такового. Воспроизводство реального предполагает само воспроизводство. Воспроизводство — условие символизации как воспроизводства утрачивания этого несуществующего существования. Я возвращаюсь к Лохматому, чтобы обнаружить его на том же месте, ведь он — единственная точка референции в этом сне, он «в жиже и очках», он еще не растекается подобно экскрементообразным старухам. Сам возврат указывает на невозможную попытку захвата реального, обнаружения вещи. Нет ничего странного в том, что, прогуливаясь по «реальному» Смоленску, я проверяю его реальность по сновидениям. Эта проверка реальности ведет лишь к обнаружению процесса утраты реальности. Я не вижу себя, не отражаюсь в очках Лохматого. «Где я???»

«Мне удается что-то найти, но непонятно что, какую-то вещь. Я возвращаюсь. Я уже на улице. И тут вдруг меня поражает как молнией: это же все реально!!!» Я возвращаюсь на границу *реального* и *символического*. Столкновение с реальным *пробуждает* осмысление, осознание, т.е. на границе становится понятно, что я был в Царстве Мертвых, *я было там*, перед вратами в *реальное*. Только *после* пребывания в реальном я понимаю, что *я было там*. Только *после* неуслышанного грома, меня поражает (как) молнией.

Смерть *переживается* на границе *реального* и *символического*. «Я возвращаюсь» к истории вхождения в язык, к эпизоду мучительного, труднопроходимого рождения, ко временам яростного сопротивления вхождению в язык, в это лоно чужого (Якобсон), в тело этого фашиста (Барт). По ту сторону врат в реальное — омерзительная галлюцинация «экскрементообразных старух», «жижи» и «слизи». Реальное — Царство, где смерть встречается с тошнотворным наслаждением. Однако *о нем нельзя говорить*, ведь оно не отдалось символу. На этом несимволизированном, на вытеснении опыта несуществования и строится, по Лакану, человеческое знание. Способное поразить (как) молнией.

Столкновение с не-существованием, не-символизированным и представляет реальное сновидения. Я «добираюсь до Лохматого и в ужасе кричу: “Сволочь, ты же умер!!!”» Я кричу в ужасе еще и оттого, что встречаю своего двойника, собирательный объект моих *невидимых* идентификаций: Медяник—Леннон—Озборн. Я сталкиваюсь с одним из своих — умерших — дубликатов, теней, *ка*. Это столкновение происходит в месте встречи воображаемого идеала-я *и* реального опустошения символического. «Это же все — реально!!!» Впрочем, закричать я не могу. Точнее, кричать я могу сколько угодно, только ни я, ни кто иной крика не услышит. Из Царства

Мертвых крики не доносятся. «Вместо крика слышен нечленораздельный клекот» уже-не-человека. Крик не слышен *по ту сторону*. Крик не слышен *уху*, органу, всегда открытому жизни, сознанию, другому. Как в кинофильме Алехандро Аменобара «Другие» мертвые кричат: «*We are not dead*! *We are not dead*! *We are not dead*!» Но их не слышно.

Я ищу Сухого, я ищу *сухо*го, я ищу ухо. Кто бы услышал! Сухой — как бы живой в Царстве слизких Мертвых, в месте подземной жижи. Но Сухой может быть и одним из песчаных мертвецов, принадлежащих армии Анубиса из кинофильма «Возвращение Мумии». Я не могу найти Сухого, мумию, тело возврата. Я не могу найти Сухого из-за того, что «не видно цифр на дверях», т.е. нет никакого означающего, нет повторения, нет повторения различного, не к чему возвращаться.

Я ищу что-то сухое. Я везу что-то родителям. «Мне удается что-то найти, но непонятно что, какую-то вещь». Это чТОТо — Вещь. Вещь — понятие из той же рукописи Фрейда 1895 года; понятие, которому особый статус придает Лакан. Вещь — неименуемое, неизрекаемое, несимволизируемый остаток реального. «Я нахожу что-то, вещь», но не пойму, что именно, ведь у вещи нет имени. Она не только отход от символизации, но и некий гарант внесемиотической стабильности: Вещь всегда уже возвращена.

Лакан считает, что навязчивое повторение, которое знаменует перемены в теории Фрейда в 1920 году, появляется уже в этой рукописи. Система *пси* как предшественник бессознательного в этой работе стремится найти безвозвратно утраченный объект. Это движение принимает форму не воспоминания об объекте, а повторения процесса утрачивания. Повторение — символично, носит символический характер (ибо через символ достигается присутствие в отсутствии), и этот символ

оказывается для человека конституирующим. Человек — продукт повторения знака, результат удвоения.

Эта история отношения вещи и повторения напоминает о египетском божестве Хепри (Хепера), у которого вместо человеческого лица или морды животного жук скарабей. Лицо бога скрыто под маской жука. Так вот Хепри явился из вод океана посредством акта самоназывания. Он рождается тогда, когда произносит собственное имя. Затем с помощью слов он обеспечивает себе точки опоры: он произносит названия вещей, мест, и они появляются на свет. В лакановской терминологии Хепри рождается тогда, когда обретает означающее Хепри, точнее, когда означающее овладевает им и представляет другим означающим. Неудивительно и то, что для продления своего рода Хепри соединяется со своей тенью, партеногенетически сливается с собой, своим другим.

Нет имени — нет вещи. Эта история обретает особое значение в идеологии Древнего Египта. Имя — особенная ценность. Ребенок получал свое имя сразу после рождения, чтобы не остаться безымянным в случае смерти от послеродовой травмы. Для обретения вечной жизни душа должна найти свое имя, записанное в рамке картуша, овала, символизирующего эллиптический курс солнца вокруг мира. Картуш определял границы царства, освещаемого солнцем. Картуш, пишет Деррида в «Истине в живописи», оказывается как бы вне текста; будучи в тексте, он от него отгорожен; картуш принадлежит *и* не принадлежит тексту. Если гробница будет найдена, то самое ужасное — это даже не ее материальное разграбление, но стирание имени в картуше. Стирание имени ставит под угрозу существование в загробном мире, по этой причине фараоны имели сложные имена, которые присваивались им с большими предосторожностями. Кстати, именно *отграниченность* имен фараонов рамкой картуша и их *повторяемость* позво-

12. Заказ № 834.

лили Жану-Франсуа Шампольону в 1822 году расшифровать текст Розеттского камня. Перевод, сопоставление трех текстов дали ему возможность разобраться в особенностях египетского письма. Поначалу он, как и все, полагал, что иероглифы представляют собой идеографическое письмо, т.е. что иероглиф обозначает объект, понятие. Однако, насчитав 1419 иероглифов и только 486 греческих слов, он пришел к выводу, что египетское письмо — комплексное, включающее в себя *фигуративные*, *символические* и *фонетические* знаки. Об этой комплексности не стоит забывать, когда Фрейд сопоставляет письмо бессознательного с письмом иероглифическим.

Мы видим, что иероглифы вообще могут быть не связаны ни со звуком, ни с образом. Они могут быть различающей чертой объекта или понятия. Более того, с одной стороны, иероглиф замещает собой целый объект, представляет и отрицает его, а с другой стороны, он идентифицирует его по какой-то черте. Иероглиф — черта, линия, граница. Отношения между объектом и понятием и означающим иероглифом гомологичны отношениям идентифицирующегося субъекта и объекта идентификации: по части, по черте, по отдельному качеству. Иероглиф — черта идентификации.

Эти отдельные качества составляют и имя собственное. Имя, заключенное в рамку, в картуш. Это имя скрепляет воображаемое с символическим. Не только музыка связывает меня с Печкуровым, но и одно имя собственное на двоих. Мое имя отграничено, оно — мое, и — нет, не только. Чтобы стать собственным, оно должно быть неповторимо, но оно повторяется до бесконечности: ... Виктор (Мазин) — Виктор (Печкуров) — Виктор (Икпеба) — Виктор (Мизиано) — Виктор (Гюго) — Виктор (Браунер) — Виктор (Васнецов) — Виктор (Пивоваров) — Виктор (Понедельник)...

Что действительно отличает «мое» имя от «не-моего» — это его вариации (например, дедушка звал меня Витл; и я так и не узнал, почему он трансформировал мое имя на такой манер) и его модуляция, то, как именно оно звучало в устах в первую очередь моей мамы. Модуляция важна при использовании производных имени. Так, можно саркастически произнести уменьшительные и ласкательные варианты имени, Витюша, Витенька, а можно нежно озвучить другие варианты рассеивающегося имени, Витька, Витек. На эти отношения между письмом и речью, по-видимому, и обращал внимание Лакан, когда указывал на связь в имени собственном между особенностями вокального озвучивания, сонористики [*émission vocale*] и порядка буквы, записанной черты [*marque*].

Имя собственное в силу этих двух качеств — своей неповторимой повторяемости и повторяемой неповторимости — оказывается «вещью» предельно хрупкой, уязвимой. Неудивительно, что имена зачастую становятся объектом путаницы. Когда кто-то хочет кого-то унизить, можно забыть имя, можно сказать «этот, как тебя там...». С другой стороны, путаница может возникать совершенно непроизвольно. Мой отец постоянно путал нас с братом, а потом в эту цепь еще добавился и сын брата. Путаница стала даже трансгенерационной. Он зачастую начинал свое обращение ко мне так: «Веня, Юра, ой, Витя...» Такая путаница всегда казалась лишь комичной. К тому же путать меня с братом, который на десять лет меня старше, никогда не казалось мне чем-то унизительным. Разница в возрасте всегда казалась мне обеспечивающей отсутствие какого-то близкого контакта, какого-то соперничества. Вдруг я понял, что заблуждался. На лекции в честь дня рождения Фрейда в Вене Джульетт Митчелл произнесет следующую фразу: «Имена сиблингов часто путают», и тут меня «поразит

12*

как молнией»: соперничество не обязательно возникает в результате борьбы за какой-то объект. Соперничество может навязываться извне, со стороны третьего, того Другого, кто нас путает. Перед которым мы равны. Наши имена взаимозаменяемы. Когда меня называют именем брата моего, то я как бы не существую. Я заменим. У меня нет строго зафиксированного места в означающей цепи. Мое место может занять другой. Я куда-то перемещен [*um-setzt*]. «Где я???»

Имя собственное — иероглиф, замещающий, представляющий и отрицающий объект-я. Имя собственное — идентифицирующий иероглиф. Имя собственное иероглиф, означающий амбивалентность, повторяемую неповторимость вопроса «где я???».

Имя «Виктор» может обозначать совершенно разных людей, как и цифра. Скажем, 27 может быть и номером квартиры, и номером школы, и числом фотографий в альбоме. Кстати, существует гипотеза, согласно которой клинопись появилась около третьего тысячелетия до н.э. у шумеров от записи чисел, от счета. Теперь иногда числа «возвращают долг» словам. Вот как музыкант Oxide из электронного дуэта *Oxide and Neutrino* благодарит своих друзей и близких: «*I want 2 thank my family 4 supporting me, especially my dad 4 backing me and giving me space 2 do what I had 2 do*». Имя повторяется, число повторяется. И то и другое находится в состоянии перемещения [*Umsetzung*]. В повторении жизнь сходится со смертью. Вопрос «где я???» можно переформулировать в «откуда я?», т.е. в вопрос о рождении, происхождении, идентичности. Иначе говоря: «где я???» значит «кто я???». В сновидении *я* рассеивается в идентификациях. В этом смысле можно понять нежелание человека обращаться к сновидениям, по сути дела к единственной возможности столкнуться с этой своей рассеянной реальностью. То, что называется реальностью, оказывается лишь спа-

сительной утопией для того, кто не способен вынести реальность сновидения. Например, для отца «горящего ребенка», пробуждающегося в спасительную иллюзию так называемой реальности. Здесь мне приходят в голову слова Умберто Эко о трагических уроках Фрейда, которые никоим образом не соответствуют американской версии психоанализа, пытающегося включить некое «я» в систему норм общественной жизни во имя его благосостояния.

Тем временем мой идеал, *я-идеал*, связанный с именем собственным, подвергается рассеиванию не только за счет всех этих Викторов, не только за счет всех возможных от этого имени производных. Моя уникальность для мамы, уникальность моего образа, моего идеального я, *идеал-я* в конфликте с *я-идеалом*. В сновидении это напряжение создается между *чертами*, идентифицирующими эти два идеала. Между носителем имени «моего», Виктором Печкуровым, и носителем образа «моего», Димой Медяником.

Мой подростковый идеал, Медяник, казалось, давным-давно умер — я забыл о нем совершенно, но сновидение его оживило. Призрак возвращался. След запечатленного образа его возвращает. Как в кинофильме Алехандро Аменобара «Другие». Там есть один эпизод, когда главная героиня (Николь Кидман) находит альбом старых фотографий, на которых запечатлены умершие. Фотография — репродукция, воспроизведение образа, его восстановление. Поначалу ей кажется, что это фотоальбом спящих, но служанка говорит, мол, нет, это — умершие, которые верили, что посмертный образ позволит им вернуться в мир живых. Новая технология приносит новую веру. Если египтяне полагали, что для возвращения в этот мир необходимо заключенное в картуш имя, то нынешним мертвецам нужна конкретность, чувственность образа. Хотя эта чувственность

видимого обманчива. Весь фильм нам, идентифицирующимся с главной героиней, кажется, как и ей, что она с детьми окружена мертвецами, которых они видят во сне и наяву, в видениях и галлюцинациях. Будто они поселились в доме с привидениями. Однако в конце концов оказывается, что их пребывание в Царстве Мертвых не случайно. Оказывается, живых-то и не было в фильме. Только в самом конце появляются, так сказать, живые, и они не видят мертвых. Только зритель, онейровидец созерцает и тех и других.

Царство Мертвых — в известном смысле и есть Книга Мертвых, книга, поскольку оно символизировано, поскольку гробницы испещрены символами. Кстати, за Книгой Мертвых Египетской скрыта Книга Мертвых Тибетская, Бардо Тёдол, и Книга Мертвых, известная как Некрономикон, написанная, по утверждению Лавкрафта, Абдулом Альхазредом, по прозвищу Безумный Араб, в VIII веке н.э. в Дамаске. В фильмах ужасов достаточно чтения этой книги вслух, чтобы пробудить мертвецов, вернуть их к жизни. Буква возвращает их к существованию на экране. Как это происходит в классическом фильме Сэма Рэйли «Зловещие мертвецы». Текст оживляет, казалось бы, давно умершее. Бессознательное наследие перемещается, переписывается.

Вопрос о письме — ключевой для психоанализа, ибо это вопрос о бессознательном. Как мертвый отличается, в частности, тем, что не говорит, так и в сновидении речь утрачивает свой приоритет. Письмо переживает того, кто его написал. Библиотеки полнятся книгами мертвых.

Нет ничего удивительного в том, что одну из своих статей Фрейд заканчивает следующими словами: «Если бы мы знали больше о развитии языков, мы бы лучше понимали язык сновидений и с большей легкостью переводили бы его». Статья эта называется «О противопо-

ложном смысле первослов»; она представляет собой рецензию на одноименную работу филолога Карла Абеля 1884 года. Фрейд опубликовал ее во втором томе «Ежегодника» за 1910 год. Начинает же он рецензию с цитаты собственного труда, «Толкования сновидений», в которой говорится о том, что сновидение пренебрегает отрицанием «не», и противоположности сводятся к единству, предстают как одна вещь. Пониманию этого онейрофеномена Фрейд обязан случаю — чтению работы Абеля. «Ты тут не живешь» значит именно «тут ты и живешь». Царство Мертвых — вот твой дом!

Абель отмечает две особенности языка Древнего Египта. Во-первых, пишет он, мы находим в этом языке множество слов с противоположным значением. Например, сильный и слабый, тьма и свет, пиво и вода — одно. Во-вторых, имеются еще и такие сложносоставные слова, включающие два слога с противоположными значениями, типа «далекоблизкий», «свободносвязанный», «внешневнутренний» и т.д. Абель подчеркивает, что соединение двух слов не дает, как это происходит с китайскими иероглифами, нового, третьего слова, но продолжает сохранять именно два противоположных значения.

Решение загадки этих двусмысленностей лежит в том, что наши понятия восходят к сравнению. «Ясно, — цитирует Абеля Фрейд, — что все на планете относительно и имеет независимое существование, только будучи отличным от чего-то другого...» Говоря «далеко», мы подразумеваем «близко» и т.д. Закон бинарности предполагает присутствие одного за счет отсутствия другого. Причем присутствие всегда уже отмечено, омрачено отсутствием. В силе скрывается слабость. Так что, в конечном счете, нет ни силы, ни слабости, и «слово указывает ни на “сильного” или “слабого”, а на различие между ними».

Возникает вопрос, пишет Абель, как дать знать ближнему, какое именно из значений имеется в виду? На письме эта проблема разрешается за счет так называемых «определяющих» образов, которые располагаются рядом с алфавитными знаками. Например, для изображения сильного рядом со словом *ken* появляется фигурка человека с поднятой вверх рукой. В устной речи, по предположению Абеля, египтяне пользовались восполняющими жестами. Нехватка письма восполняется образом. Нехватка речи — письмом жестов. Так, помимо иероглифов-фонограмм (знаков, обозначающих звуки) и иероглифов-логограмм (знаков, обозначающих слова) принципиальное значение обретают иероглифы-детерминативы, различающие слова. Буква — не чистая запись фонемы. Письмо различает и в китайской, и в шумерской записи омофонию, т.е. совпадение различных по значению языковых единиц на слух. Пиктограмма используется не для обозначения объекта, который она репрезентирует, но другого объекта, имя которого фонетически идентично. Нет чисто фонетического письма. Оно всегда уже связано с идентифицирующими письменными чертами.

Еще один принципиально важный момент, на который обращает внимание Фрейд, заключается в том, что египетские слова могут не только содержать два противоположных, переворачиваемых смысла, но и перемещать звуки/буквы в пределах слова. Эта перестановка напоминает и о работе сновидения, и о борьбе ребенка с языком, об овладевании языком и сопротивлении ему. Психическое пишется. Вытесненное записывается.

Само понятие *вытеснение* имеет несколько значений. Во-первых, оно предполагает удаление: то, что вытеснено, удалено от сознания, оно лишено возможности быть представленным сознанию. Во-вторых, оно указывает на замещение. Как в случае с телом Архимеда,

которое заместило собой часть воды в ванной. В-третьих, вытеснение подчеркивает запечатлевание, тиснение. Это типографское, полиграфическое значение намекает на то, что вытесненное — письмо. Вытесненное — наследие процесса вытеснения, тиснения или проторивания, торения [*Bahnung*], как пишет Фрейд, мнесических следов. Вытесненное обретает статус письма — присутствующего отсутствия (описываемого и автора, объекта и субъекта описания) и отсутствующего присутствия, оказывающего влияние на субъекта *пред*писания.

Лакан приходит в «Телевидении» к весьма глобальному выводу: «Общество, семья — не зиждутся ли они сами на вытеснении? Поистине так, но возможно это лишь постольку, поскольку вне-существование бессознательного и мотивация его идут от структуры, то есть от языка». Существование обеспечено этим вне-существованием, существованием вне себя, посмертным. Смерть — признак предела, переживаемого в момент символической кастрации, когда субъект подчиняется закону означающего в первовытеснении. Означающее, буква Закона, имя собственное воплощают инстанцию смерти, станцию забвения.

2

13/14 марта 2003. Сафага. «Усыпление»

В пустыне стоит автобус-ресторан. Водитель, лысоватый тип 46 лет, и его невидимые сообщники убивают посетителей, предварительно их усыпив. Я узнаю о его гнусных намерениях и сообщаю своим спутникам. Точнее, я вижу на стене дома, у которой стоит автобус, чью-то предсмертную надпись. Не успеваю толком разобрать эту надпись, но по реакции Лысоватого понимаю, *что* он затеял. Предупреждаю спутников о грозящей

опасности: пиво ни в коем случае пить нельзя. Нужно немедленно бежать из этого автобуса смерти. К моему ужасу, все погружаются в сон еще до того, как принесли пиво. Не сплю только я. Вижу автобус стоящим в пустыне ночью, вижу его сверху, с высоты птичьего полета. Как же мне из него выбраться???

Просыпаюсь.

Письмо — вот что связывает между собой это сновидение с предыдущим. Кто-то сообщает мне в письме о грозящей опасности: «Я вижу на стене рядом с автобусом чью-то предсмертную надпись». Я получаю письмо из Царства Мертвых. Предсмертная надпись на стене напоминает о том, что именно поразило меня вчера в гробницах — тексты, сплошная затекстованность: всё пространство гробниц покрыто письменами Книги Мертвых. Гробница — путеводитель, инструкция по Царству Мертвых. Бесконечные иероглифы и коридорность пространства, его переходность вызвали в памяти Музей сновидений, который теперь кажется мне захоронением фараона. В этот момент и возникла мысль о сопоставлении Книги Сновидений с Книгой Мертвых. Фрагменты Книги Мертвых покрывают стены, саркофаги, потолок, утварь, ушебти, льняные бинты мумии. Последние два типа носителей текста этой Книги, кстати, имеются и в коллекции Фрейда. Были в его распоряжении и фигурки Осириса, господина Царства Мертвых, и Тота, писца этого Царства, и его белого павиана, избранного Музеем сновидений в качестве идентифицирующего иероглифа.

Тот связывает письмо со смертью. Тот, он же Джехути, — партеногенетическое, самовоспроизводящееся существо; изобретатель всех искусств и наук; бог истины и письма. По звучанию имени своего он — ибис, по священному животному он — собакоголовая обезьяна.

Ибис (*тех*) именем своим связан с луной (*техой*), и потому, возможно, он стал Джехути, «измеряющим», отмеряющим время, устанавливающим отношения со смертью. Тот объединяет *черты* многих богов, он — бог идентификации. Он — божество различающей черты, бог смерти и письма.

«Чью-то предсмертную надпись» «я вижу на стене дома, у которой стоит автобус», «автобус-ресторан», автобус смерти. Две истории связывают для меня автобус со смертью. Одна из них случилась давным-давно на Тянь-Шане. Другая вызывает в памяти нашу вчерашнюю поездку в Луксор.

В студенческие годы я оказался в автобусе, который упорно полз вверх по горам Тянь-Шаня. В какой-то момент он перегрелся настолько, что начался пожар. Возникшая паника меня не коснулась. Я как бы созерцал происходящее извне. Был в автобусе *и* вне его. Я помог выйти из полыхающего автобуса другим, а потом вышел сам. Удивительно, но никакого испуга не было. Будто была полная уверенность, что никакая опасность не грозит. Все, что было наяву, было далеко не таким пугающим, как в реальности сновидения.

Автобусы смерти в Египте вообще неудивительны. Несколько лет назад их здесь взрывали довольно регулярно, в частности в Луксоре. Меня это мало волнует, но, похоже, мамины переживания на эту тему прочно записаны на скрижалях бессознательного. Мама не раз отговаривала нас ехать в Египет исключительно по этой причине. Эта тревога могла пробудиться в качестве фона по той причине, что автобус наш ехал в колонне под охраной. Кроме того, вчера вечером наш автобус сломался, и какое-то время мы стояли в ночной пустыне, пока нас не переместили.

Однако самое, на мой взгляд, главное — то, *что* метонимически связывает автобус и смерть. Речь идет не о

физической смерти, а о смерти при жизни. Мы думаем, что мы живем, а «на самом деле» давно умерли. Как в кинофильме «Другие». Как в кинофильме Джона Карпентера «Они живут». Мы уже в Стране Мертвых, но только не знаем об этом. Средства массовой информации, еда, курение, пиво, «отдых» — все это средства заглушки тревоги. Еда — не только еда, но еще и средство подавления тревоги. Гамбургеры, например, как мы недавно «установили» с Джейком Чапменом, вообще не имеют никакого отношения к пище. Это — инструмент оральной мастурбации и орудие приручения ребенка к капиталистической системе обмена. Откуда все эти воспоминания? Из автобуса, конечно! Автобус Сафага—Луксор оказался заэкранированным не только потому, что он отгораживал пассажиров от окружающего экранами стекол. Сначала автобус превратился в ресторан, поскольку все сосредоточенно принялись поглощать выданный сухой паек, а как только мы въехали в пустынный фантастический пейзаж, гид с одобрения экскурсантов включил телевизор и поставил американский художественный фильм «*Cast Away*», тотчас «отключив» заоконные пейзажи. Публика поглотилась маленьким невзрачным телеэкранчиком. Нас спасли наушники, в которых раздавались ритмы Муслимгаузе. Неудивительно, что «все погружаются в сон еще *до* того, как принесли пиво».

Пиво для меня наряду с телевидением — основное средство отупления, усыпления. В рекламе, рассчитанной, кстати, на всевозможные группы населения, эти два инструмента подавления сходятся. У каждой социальной группы россиян имеется «свое» пиво и «свое» телевидение. Пиво, как и телевидение, — инструмент демократической люмпенизации, уравнивания. Перед оком телевидения и пивным горлышком все равны. Как в телевизионных рекламных роликах, на улицах «культурной столицы» к пивной бутылке присасывается с ранне-

го утра идущий к студентам профессор и кормящая мать с коляской, футбольный болельщик клуба «Зенит» и пенсионер в соломенной шляпе, пересохшая на рейве девочка-подросток и выбравшийся на свет из подвала бездомный. С утра — пиво, с вечера — телевизор, и нет проблем. Нет себя — нет проблем.

Телевидение, конечно же, еще более активное средство стирания субъекта, чем пиво. По телевидению сейчас активнейшим *образом* идет проработка психического пространства: круглые сутки компания *CNN* говорит о грядущем продвижении демократии, о том, что скоро иракскому народу будет дарована свобода. Неоколониализм между тем не только очевиден в этой риторике, но и в глобальности самого телеканала, который бесцеремонно вторгается в египетскую жизнь. Вся эта психическая медиаатака кажется продуктом другого процесса онейризации, а именно кинематографа. Уже на заре развития кино Ленин понимал его пропагандистские возможности идеологической проработки бессознательного. Будущее предписано научно-фантастическими фильмами. Эта мысль неотступно звучит при просматривании военных сводок. Такое впечатление, что именно этим кинонаркотиком передозировались американские военные. Они бросаются кого-то спасать. Они выполняют свою предписанную голосами свыше миссию. Они воюют с инопланетянами, во всяком случае с не-людьми.

Кино между тем влияет и на технологию репрезентации сновидения. В частности, смена планов в сновидении происходит как в кино: я в автобусе, я вне автобуса: «Вижу автобус, стоящим в пустыне ночью, вижу его сверху, с высоты птичьего полета. Как же мне из него выбраться???» Это размывание границы внутреннего и внешнего указывает на особенности *процесса* идентификации в кино и сновидении. Как известно, мы смот-

рим кино в силу проективной идентификации, отождествления себя с *чертами* тех или иных персонажей, объектов на экране. Джульет Митчелл, которую я скоро встречу в Вене, скажет о том, что способ совладания с травмой — идентификация с ней. Не *у меня травма*, а *я — травма*. «У меня травма» создавало бы необходимую дистанцию для рефлексии и невыносимого кошмара. Поскольку речь, в частности, пойдет о ранних, доэдипальных травмах, типа травмы отлучения от груди, то у меня и возникнет мысль: а не получается ли так, что все последующие идентификации, те, которые «собственно» и создают меня в эдиповы времена, оказываются инфицированными этой идентификацией с травмой? Это объясняет и мазохистические, и деструктивные тенденции психики. Посредством идентификации с травмой субъект приписывается хаосмосу влечения смерти.

Идентификации вводят и возможность преследования. Во-первых, преследования со стороны образа другого как условия собственного образа, своего я. Это — парадоксальное самопреследование, преследование себя собой-самим-другим, преследование еще-не-себя уже-не-собой. Это преследование со стороны своего «собственного» взгляда, взгляда извне, «сверху, с высоты птичьего полета». Во-вторых, преследования «чисто» паранойяльного — преследования голоса Другого. Это двойное преследование, преследование с двух сторон, приводит меня к вопросу, который будет теоретически мучить меня через две недели, перед выступлением на конференции в Берлине: «Как избежать паранойи и остаться при этом человеком?»

3

16/17 марта 2003. Сафага. «Альтернативный источник энергии»

Приехала мама. Точнее, я приехал. Мы в нашей второй квартире в Смоленске. Вокруг вьется кот. Изобретено новое средство получения энергии: кота временно приращивают к телу человека. Подобные эксперименты проделывали и с другими животными, в частности с крокодилом, но именно приращивание кота прошло наиболее удачно. После такой временной гибридизации человек наполняется энергией невероятной мощи. Правда, после отделения кота от человека кот становится дико агрессивным. Кот постоянно подстерегает меня и других обитателей дома и впивается в тело острейшими зубами. Отодрать впившегося кота в одиночку практически невозможно. От первого кота пришлось даже както избавиться, когда появился его сын. Сын был уже менее агрессивен, хотя тоже впивался неслабо, зверски вопя: мяу, мяу, мяу!!!

Гибридизация, конечно же, тема египетской мифологии. Весь египетский пантеон выглядит как продукция онейроидного сгущения, фантазматической гибридизации. В моем сне вначале проводятся эксперименты по гибридизации человека и крокодила, т.е. по созданию Себека, а затем по гибридизации человека и кота, т.е. по производству Бастет. Человеческое сращивается с нечеловеческим. Впрочем, нужно сказать, что человек — это *уже* гибрид: душа человека, *ба* — человеколикий ястреб.

Помимо гибридизации здесь имеет значение и сам характер чтения. Что имеется в виду? То, что энергия, которую дает приращенный кот, неудивительна: «кот» — анаграмма, при чтении справа налево кот и есть энер-

гия, электрическая энергия — ток. Чтение слева направо *и* справа налево — свойство египетского письма. Указателем направления чтения служит лицо животного или человека: читать нужно навстречу лицу. Лицом к лицу, так сказать. К тому же иногда читать нужно сверху вниз.

Это сновидение продолжает развивать практически бесконечную тему связи психоанализа с Египтом. Взять хотя бы коллекцию Фрейда, в которой огромное число предметов связано с египетским Царством Мертвых. Или постоянные сравнения Фрейда онейрописьма с египетским письмом. Или связь, которая представляется мне еще более значимой: теоретическое подобие смещающихся систем и несистематизируемых представлений. Фрейд, занимаясь письмом, бессознательно совершает необходимый регресс по ту сторону греческого логоса как основания западной дискурсивности; он обращается к смещающемуся, несистематизируемой мысли Древнего Египта. В качестве примера такого рода смещения и несистематизируемости можно взять фрагмент из египетского «Заговаривания Кота»:

«Здравствуй, Ра, приди к своей дочери! Скорпион укусил ее на безлюдной дороге. Ее крик пронзил высоту небес и слышен вдоль путей. Яд вошел в ее тело и растекся по ее плоти. Она боролась с ним устами своими; истинно яд в ее членах. Приди же со своим могуществом, яростно атакуй его своими красными силами и заставь его отступить пред тобою. Смотри, яд проник во все члены этого Кота, что в моих руках. Не бойся, дочь моя, не бойся, мое очарование, ибо я рядом с тобой. Я одолел тот яд, что во всех конечностях Кота. О Кот, твоя голова — это голова Ра, Владыки Двух Царств, победителя бунтующих народов. Тебя страшатся во всех странах, о Повелитель живых, Владыка вечности. О Кот, твои два глаза — это Око урея Властелина Хут, который освеща-

ет Два Царства своим Оком и освещает лицо на пути тьмы. О Кот, твой нос — это нос Тота, Дважды Великого, Властелина Хемену, Правителя Двух Государств Ра, вкладывающего дыхание в ноздри каждого человека. О Кот, твои уши — это уши Неб-ер-чера, который прислушивается к голосу всех людей, когда они взывают к нему, и взвешивает слова по всей земле. О Кот, твои уста — это уста Атума, Властелина жизни, объединителя творенья, который заставил сотворенное соединиться; он освободит тебя ото всякого яда. О Кот, твоя шея — это шея Нехеб-ка, Главы Большого Дома, оживляющего мужчин и женщин с помощью уст своих двух рук. О Кот, твоя грудь — это грудь Тота, Владыки Истины, который дает тебе дыхание, дабы освежить тебе горло, и который дал дыхание тому, что здесь. О Кот, твои руки — это руки Большого Сонма богов и Малого Сонма богов, и они освободят твою руку от яда из пасти всякой земли. О Кот, твой живот — это живот Осириса, Повелителя Бусириса, яд не сможет свершить свое дело в твоем животе. О Кот, твои голени — это голени богини Мент, которая заставит твои голени встать, и яд вытечет на землю. О Кот, кости твоих ног — это кости ног Хонсу, который выведет яд в землю. О Кот, твои ноги — это ноги Амона Великого, Гора, Властелина Фив, который упрочит твои ступни на земле и одолеет яд...»

В этом заклинании мы сталкиваемся с тем, что кот выступает не в качестве кота как такового, а как некий переходный объект. Кот — между отцом девушки и богами, между девушкой и местом отступления яда скорпиона. С помощью магических слов заклинания, обращенного к Ра, яд должен перейти в кота. Подобная функция переходных объектов хорошо известна в шаманизме: болезнь, злой дух не просто изгоняется шаманом вовне, он переселяется, пересаживается [*umsetzt*] в переходный объект, сэвэн. Заклинание смещается на кота. Кот при

этом фрагментируется на частичные объекты. Каждый из этих объектов связывается, а точнее, как это происходит при фетишизации, смещается и замещается другим объектом: головой Ра, глазами Хут, носом Тота, ушами Неберчера, устами Атума, шеей Нехеб-ка и т. д. Система несистематизируется, она приводится в состояние постоянного дробления, непрерывного смещения, настойчивого замещения.

Процесс обратный гибридизации, приращиванию — сепарация, отделение. Если в первой части осуществляется гибридизация, которая вводится словами «Приехала мама. Точнее, я приехал», мы друг к другу приблизились, то во второй части имеет место сепарация, начинающаяся отделением кота от человека и продолжающаяся отделением, рождением сына. Агрессивность, желание вернуться в небытие при этом ослабевает от поколения к поколению. Таково мое желание как сына. Отделение приближается, окончательное отделение от семьи, ведь это уже не первая квартира в Смоленске, как в первом сне, а — вторая. Я стал старше. Пора отделяться.

Тревога — реакция на утрату, на отделение от сверхценного объекта. Фрейд называет эту реакцию первичным страхом и связывает ее с отделением от груди, этим источником любви и пищи. В то же время страх — сигнал приближающейся опасности кастрации, при котором *я* пытается вырваться из цепких лап *сверх-я*. Страх, таким образом, для Фрейда генетически связан с фаллической стадией развития. Мать и фаллос представляют собой сверхценные объекты, всегда уже находящиеся на грани утраты. В 1923 году он пишет фактически о трех возможных формах страха, каждый из которых проходит *между* различными инстанциями, в зоне их схождения и расхождения, гибридизации и сепарации. Страх возникает между *я* и внешним миром, *я* и *оно*, *я* и *сверх-я*. Меня через полтора месяца как раз охватит этот пос-

леднии. Фрейд пишет по поводу его происхождения: «От высшего существа, превратившегося теперь в идеальное я [*Ichideal*], некогда исходила угроза кастрации, и этот страх кастрации [*Kastrationsangst*] и есть, по-видимому, ядро, вокруг которого впоследствии нарастает страх совести [*Gewissensangst*]». Видоизменение этого страха кастрации и есть страх смерти. *Я* при этом «чувствует себя покинутым всеми охраняющими его силами и падает в объятия смерти [*Es sieht sich von allen schützended Mächten verlassen und läßsst sich sterben*]», и ситуация эта подобна страху «быть отделенным от охраняющей матери [*der Trennung von der schützenden Mutter*]». В бессознательном смерть, это «абстрактное понятие с негативным содержанием», не может быть выражена, и в качестве замещающего представления действует страх кастрации, страх отделения от защищающей матери. Вместо смерти мы находим репрезентации отделения и страха утраты. Вместо отрицания мы находим вытеснение и отбрасывание. Таким образом, эта невозможность и неизбежность отделения, фаллократический закон и страх кастрации, замещение фаллоса и перераспределение отцовской и материнской роли оказались в центре моего интереса в связи с вопросом о мазохизме. Я прибыл в Грац на конференцию по мазохизму, где и стал полем битвы СМ-отношений. Страх был ночным, регрессивным, вызывающим бессонницу, кричащим: давай вставай, работай, ты не готов, некогда спать — *и в то же время*: давай закрывай глаза, спи, усни ты наконец, ты что, еще жив?! Меня разрывало на части. Причиной-предлогом стало приближающееся выступление с лекцией на конференции. Рационально мне известно, что все будет хорошо, что моя лекция пройдет, как всегда, успешно. Совсем недавно ведь я выступал с лекцией здесь же, в Граце, и все было замечательно, и в Берлине три недели назад тоже все прошло отлично. Да, и трево-

ги не было. Но теперь взгляд Другого скажет мне: ты недостаточно готов, ты должен еще лучше подготовиться, ты *должен идеально знать все* о мазохизме. Знать на собственном опыте, пережить мазохизм, т.е. испытать его, *и* выжить. Дыхание будет односторонним — будет удаваться только выдох. Захочется со всего маху размозжить голову о стену. По телу прокатятся пульсирующие раскаты страха. Несмотря на бессонницу, днем я буду превращаться в общительного улыбчивого человека, уверенного в своих силах, своих мыслительных построениях и способностях к свободному обращению с аудиторией. Если я чего-то и буду бояться, так это одиночества: нельзя оставаться один на один с собой. Перед лекцией я буду радостно общаться со знакомыми и незнакомыми людьми, давать интервью для радио и телевидения. Однако, в соответствии с предположениями, после весьма успешного выступления состояние не особенно улучшится. Ночь вновь будет мучительной. Страх, конечно же, перемещается, пересекает, трассирует различные времена, напоминая, например, о том ужасе, который взращивали в нас, школьниках, учителя наши. В гробовой тишине звучал голос учителя: «К доске пойдет... к доске пойдет...», — ручка медленно перемещалась по журналу то вверх, то вниз... «К доске пойдет... Ма... Ма...» — здесь большинство учащихся облегченно вздыхало, «Ма... Марков», выдыхали все, кроме жертвы, которой предстояло идти на публичную казнь. Лекция и неизбежный эксгибиционизм будут лишь поводом, приглашением к тревоге, а вот тема лекции и конференции вообще — мазохизм, влечение смерти, меланхолия — куда важнее. Переживания эти уже отразились в сновидении «Альтернативный источник энергии». Подобно коту, я пытался вернуться в небытие-с-другим, *я* требовало гибридизации, бегства от кастрационного кошмара становления-отдельным. Агрессия, возникаю-

щая «после отделения», направлена обратно, к дегуманизации. Человек обретает энергию после отделения, кот пытается агрессивно вернуть ее обратно, ввернуться обратно.

«Мяу, мяу, мяу» — структура повторения, постоянного удвоения, которая не только указывает на лакановское влечение смерти, приписанное повторению цепи означающих, но и на стадию зеркала как формообразующую функцию я. Более того, я сразу же воспринимаю кота как свое *собственное я* (мяу = *moi*). По сути дела, кот выполняет функцию *ка*, двойника. Это понятие, *ка*, как подчеркивают все египтологи, очень сложно перевести на другие языки. Ближе всего ему греческий *эйдолон*, образ, форма, идеал. *Ка* — двойник, *идеал-я*. Причем, как и остальные репрезентации человека, *ка* обладает самостоятельным существованием, т.е. может существовать как в приращенном состоянии, так и в отделенном. Согласно Книге Мертвых, могут существовать отдельно физическое тело (*хат*), духовное тело (*саху*), сердце (*аб*), двойник (*ка*), тень (*хамбит*), душа (*ба*), разум (*хаибит*), форма (*сехем*), имя (*рен*). У меня два перевода этих восполняющих друг друга понятий на психоаналитический язык. Во-первых, почему бы не сказать, что речь идет о человеке с его пунктирными идентификациями, с нетождественными тождествами, невскрываемыми криптами идентификаций. Модель формирования человеческого *я* для Фрейда строится на идентификациях с объектами, и здесь уже таится опасность распада *я*. В «Я и оно» он пишет: «Если такие отождествления умножаются, становятся слишком многочисленными, чрезмерно сильными и несовместимыми друг с другом», то «дело может дойти до расщепления *я*, поскольку отдельные отождествления благодаря противоборству изолируются друг от друга». Во-вторых, можно воспринимать это множество как инстанции психического

аппарата. Они существуют *только* в гибридном состоянии *и только* в отдельном состоянии.

Тревога и агрессия пробуждены, конечно же, переживаниями, сопряженными с телевидением как таковым, с телевидением как источником символической агрессии и с тем содержанием, в которое оно встраивает. Сегодня должна начаться война, причем в таком же пейзаже, как у нас, только по ту сторону Красного моря, к северо-востоку от Сафаги. Я не хочу включать телевизор, но мазохистически все же это делаю. Из новостных каналов здесь только два экстремальных — Аль Джазира и CNN. На первом я понимаю только образы; на втором, к сожалению, понимаю и текст. Выборка и подача новостей, постановка вопросов, интонации уже через несколько минут вызывают во мне меланхолическую агрессию. Я вижу лицо Буша, который, невзирая ни на что, хочет довести до конца то, что не довел его отец, кончить там, где не кончил отец, и во мне просыпается ярость от этого промоутера империалистической демократии. Фраза из сновидения «Сын уже менее агрессивен» никак не подходит к ситуации соперничества двух Бушей. Все эти так называемые переговоры лишь временная ширма для давно просчитанной в финансовом плане операции. Переговоры открыто касаются не Ирака, который «недостаточно сотрудничает», «обладает оружием массового поражения», о чем свидетельствует то, что его не найти, а перераспределения мировых сил на основе паранойяльной формулы *join me or die*. Кто не с нами — тот против нас. Чем агрессивнее речи Буша и его сподвижников, тем сильнее их же тревога. Идти в атаку нужно уже ради самосохранения. Где же здесь разум? В чем он проявляется? В том, что здравый смысл, как утверждает Лакан, это лишь внушение? Где Юрген Хабермас с его консенсусом? Или в споре с ним прав Лиотар, утверждающий, что консенсус — это по-

давление одного мнения другим, сведение одной позиции к другой? Консенсус с позицией Буша означал бы лишь одно — согласие с ней. *Join me or die*!

Эта фраза звучит у меня с интонацией Чингисхана, *вернувшегося* в кинофильме «Тень» в этот мир, чтобы завоевать его вторую половину, США. Благодаря кинематографу мы переносимся в будущее. Кино *предписывает* развитие событий, проецирует их в психическое пространство. Именно в кино бравые американские спецназовцы *вновь и вновь* выполняют свою миссию спасения своего мира от угрозы Чужих, Инопланетян, Террористов, миссию избавления от всех этих отходов *своего собственного* корпоративного империализма. Именно в кинофильмах появляются и новинки самосохранения. Несколько месяцев назад появился фильм «Комната страха».

И вот вчера по CNN показали репортаж о продаже *этих самых* «комнат страха». Очень оказался ходовой товар с учетом разливаемой по символическому эфиру тревоги. Кинореальность научной фантастики проникает в обиход повседневности. На телеэкране до смерти перепуганная американка, страдающая ожирением, показывает запасы консервов в этом новом типе бункера. Ведь террористы вот-вот появятся в ее доме. Эффект телеприсутствия срабатывает идеально. Рекламная кампания по продаже «Комнат страха» с легкостью убедила ее в том, что *ее* тревога останется по ту сторону железобетонного укрепления. Спасение лежит по ту сторону страха: единственное спасение — как можно скорее напасть на существ, обитающих где-то в другой части планеты, даже на другой планете. Это еще безопаснее, чем скрываться в склепе комнаты страха. Нам не нужна свобода, нам нужна безопасность!!!

«Комната страха» Финчера напоминает мне о «Деревянной комнате» Юфита, в которой место частного

бункера занимает продукт художественного бреда — мазохистская камера по гибридизации человека и дерева. Человек в результате такой гибридизации должен стать более устойчивым. Ассоциация с кинематографом Юфита здесь уместна, по меньшей мере, по двум причинам.

Во-первых, магистральная линия его фильмов — патология рациональности. Где граница между разумом как систематизирующим органом и так называемым безумием, подвергающим общепринятую систему символического частной пересистематизации? Вчера бармен Тарик, наливая каркаде, печально заметил: «Люди изобретают все новые и новые приборы, убеждают нас, что соковыжималка и холодильник лучше пирамиды и сфинкса, но при этом сами не становятся ни умнее, ни лучше, ведь они готовы лететь через половину земного шара, чтобы убивать других людей». Разум при этом становится на сторону силы, «человек наполняется энергией невероятной мощи» [*Macht*].

В письме Эйнштейну, написанном в сентябре 1932 года, Фрейд пишет, что с того момента, как появилось оружие, интеллектуальное превосходство стало замещать мышечную силу. Разум встал на сторону физической силы. Ум за насилие. Впрочем, пишет Фрейд, есть еще и путь, ведущий в сторону права, закона, запрещающего убийство. Это право устанавливается объединением слабых. Здесь же обнаруживается еще и парадокс того, что объединение возникает и в результате захвата, войны; таким образом, война ведет на время к миру. «На время» потому, что господство закона все равно содержит в себе возможность регресса к господству силы [*Macht*], поскольку более крупные образования имеют тенденцию к распаду. Противоречие заключается в том, что Фрейд, вопреки собственным словам о разуме, выбирающем и замещающем силу, продолжает уповать на разум, он пишет о том, что идеальным было бы сообще-

ство, подчиненное диктатуре разума. Впрочем, сам он понимает утопичность такого проекта.

Во-вторых, в конце января в Граце мы начали прорабатывать с Юфитом сценарий его следующего фильма, «Прямохождение», в котором происхождение человека прямоходящего, *homo erectus*, связывали с панической атакой, охватившей обезьян во время великого солнечного затмения. Дальнейшая эволюция человечества представляет попытки совладать с этим страхом. В письме Эйнштейну Фрейд говорит, по сути дела, о двух параллельных эволюциях — культурной и психической, которая состоит в постоянном смещении влеченческих целей и ограничении влеченческих импульсов. Из психологических характеристик культуры самыми важными, на его взгляд, являются две: усиление интеллекта, который начинает управлять жизнью влечений, и интернализация агрессивных влечений со всеми вытекающими преимуществами и опасностями. Причем, как мне кажется, это усиление интеллекта подразумевает и его инструментализацию, ведущую к вызывающему мой бурный протест прагматичному цинизму.

Страх, смерть, агрессия — неотъемлемые составляющие становления-человеком. В том же письме Эйнштейну Фрейд подчеркивает, что даже влечение самосохранения, несмотря на свой эротический характер, *должно быть агрессивным*, чтобы достичь своей цели. Более того, само эротическое влечение, любовь, направленная на другого, *необходимо* содержит агрессивность, чтобы добиться этого другого, чтобы овладеть им. Войны были, есть и будут. Почему меня так задела именно эта? На то есть несколько причин. Например, та, что на первом плане совершенно цинично оказался уровень даже не политического, а квазиполитического, *откровенно* прикрывающего, да и то не особенно тщательно, уровень порядка экономического. Все же остальные уров-

ни «Иракской проблемы» — экологический, символический, гуманитарный — вообще не удостоились внимания. Этот уровень квазиполитической риторики меня больше всего интересует и меньше всего волнует. Риторика бушевцев настолько напоминает риторику советских миротворцев, что в этом — сопровождающемся регрессом к подростковому бунту против отца как представителя советского символического строя, регрессом ко «второй квартире в Смоленске» — еще одна причина моего протеста. Но это не все. Теперь меня возмущает еще и насильственное уничтожение символического режима, ведь уничтожать — именно в силу того, что это «неважно» — будут колыбель человеческой культуры. В Берлине, во время перерыва в конференции, я убегу в Пергамон, в отдел исламского искусства, где буду задаваться риторическим вопросом: а знает ли хоть один из этих «миротворцев» хоть что-нибудь об истории данной местности, о происхождении культуры вообще? Тоска, страх и возмущение — те чувства, которые, кстати, вызывало Политическое у Ролана Барта.

В том же письме Эйнштейну Фрейд рассматривает вопрос «Почему война?» с точки зрения отношений права и власти [*Recht und Macht*]. Конфликты в правах неизбежно ведут к насилию. Убийство убивает трех зайцев: устраняет соперника, дает пример окружающим, удовлетворяет деструктивное влечение. В конце статьи Фрейд совершенно неожиданно меняет ход своих рассуждений и вместо вопроса «Почему война?» задается, как ни странно, более сложным вопросом: «Почему мир?» Откуда берутся пацифисты? Что движет теми, кто против войны? Идентификация с жертвами? Да. Но не только. Ими движет порядок эстетического, символического, обеспечивающего отождествление с культурными объектами. Уничтожение истории, неиз-

бежное разрушение музеев приведет к деструктурированию символической ткани сообщества, в частности иракского общества, которое было скреплено отнюдь не только чертами Хусейна. Откуда и последняя мысль Фрейда в этом письме, мысль, которая, кстати, была эпиграфом к предыдущей выставке в Граце под названием «Искусство и война»: все, что работает на культуру, в то же время работает против войны. Война, по мысли Фрейда, прорывает ту защиту, которую культура устанавливает на пути прямого удовлетворения влечения смерти.

Когда мы вернемся из Египта, я увижу первого человека, который будет на стороне войны. И это будет атташе по культуре (!) одной европейской (!) страны. Характерно то, что приступы паники для этой дамы обычное дело, так что меня не удивит ее идентификация с агрессором. Первой фразой, которую она выкрикнет, будет: «Хусейн страшно опасен! Он угрожает всем нам!» — «А разве Буш не более опасен, ведь сегодня угрожает всем именно он, да и сверхмощное оружие именно у него?» — спрошу я. «Нет, нет, нет, не опасен! Во-первых, потому, что он — глупая марионетка. Во-вторых, потому, что он представитель Великой Демократии, и скоро, очень скоро от этой глупой Европы с ее демонстрантами и пацифистами не останется ничего. Останется лишь кусочек России и Китай, а все остальное по праву займет американская демократия!!!»

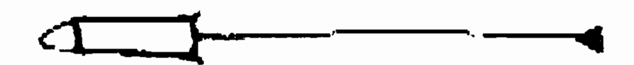
Что сказать?

— О кот, твоя голова — это голова Ра, Владыки Двух Царств, победителя бунтующих народов. Тебя страшатся во всех странах, о Повелитель живых, Владыка вечности.

4

17/18 марта 2003. Сафага. «Ра. Раненые вылетают»

Чтобы лететь на самолете, нужно быть раненым. Только раненые вылетают. У меня нет никаких ран. Что же мне делать? Самолет уже заполнен. Я вижу салон, в нем сидит Рауль, а рядом два пустых места. Вдруг вижу, на меня летит разумная радиоуправляемая пуля. Сзади к ней привязана нитка с грузиком. Я успеваю оценить ситуацию, вытянуть руку, схватить нитку и притормозить полет пули. Сработало! Пуля слегка ранит мой лоб в двух местах. Я радостно кричу: «Сообщите пилотам, — я ранен!!!»



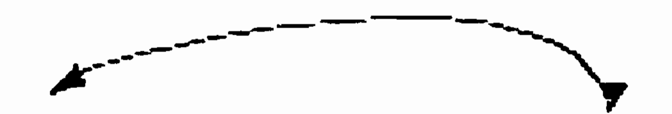
Как только я рисую пулю, на ум мне приходит лейбл компании Fishbone.



Вчера я видел этот знак на куртке нервного молодого человека, который обрушил свой гнев на официантов в рестор*ра*не за то, что они уб*ра*ли со стола его тарелку с объедками, пока он отсутствовал. Его долго не могли утихомирить. Он никак не хотел успокаиваться и продолжал кричать: «Как вы посмели заб*ра*ть мою тарелку! Как вам в голову это пришло! Безобразие!» Интересно, что кричал он по-английски, хотя официанты куда лучше понимали его родной немецкий. «Где же *ра*зум?» — вновь подумал я, ведь он может пойти взять новую та-

релку и взять со шведского стола что угодно. Ему же нужны были *его* объедки на *его* тарелке. Официанты должны уважать бессознательное!

Кроме того, пуля напоминает мне изоб*ра*жение векто*ра*. В I семинаре Лакан пишет о Фрейде: «Интересует его лишь *ра*звертывание сна, происходящее в самом процессе *ра*ссказа, т.е. сам сон имеет для него ценность лишь в качестве векто*ра* речи». Сколько *раз* я видел г*ра*фы, начинающиеся с векто*ра* Лакана:



Вектором в моем сновидении становится слог, созвучие, имя *Ра*. *Ра* нап*ра*вляет. *Ра* — пи*ра*мидка, «грузик», из которого излучается указующая стрелка. Мы имеем дело не только с навязчивым повторением «...*ра*, *ра*, *ра*...»; не только с солнцем *Ра*, регулирующим наше *ра*списание — мы просыпаемся с восходом *Ра* и засыпаем после его захода; не только с именем *Ра*, поскольку в египетской системе бог — прежде всего имя, более того, поскольку, согласно одной из точек зрения, все боги — имена *Ра*; но еще и с тем, что «*ра*» — это слог, *ра*зво*ра*чивающий мысли в самые *ра*зные стороны, слог, структурирующий онейродискурс:

*Ра*неным → *ра*неные → *ра*н → *Ра*уль → *ра*достно → *ра*зумная → *ра*диоуправляемая → с*ра*ботало → *ра*нит → *ра*достно → *ра*нен.

Ра, точнее Амон-*Ра* этого сновидения, направляет на тему идеологии. В письме Арнольду Цвейгу Зигмунд Фрейд пишет по поводу своей будущей книги «Человек Моисей и монотеистическая религия», что сделанное им открытие заключается в формуле «Моисей создал евре-

ев». Итак, евреи не были изб*ра*ны неким высшим существом, не существовали до него, а были созданы человеком, об*ра*зованы человеком Моисеем, вслед за фа*ра*оном-революционером Эхнатоном, совершающим переход от Амона-*Ра* к Атону. Каким об*ра*зом создается народ? — Погружением в определенную идеологию. Причем идеологию эту народ не принимал, но идеология — после убийства того, кто ее насаждал, — приняла народ. Примеров того, как идеология создает человека в к*ра*тчайшие сроки, немало и в XX веке: от человека Третьего *Ра*йха до человека Кока-Колы.

Луи Альтюссер для описания механизма создания человека вводит понятие государственного идеологического аппа*ра*та (ГИА). ГИА включает все те институты, в частности юриспруденцию, систему об*ра*зования, семью, искусство и средства массовой информации, которые служат для т*ра*нсляции и тем самым усиления ценностей господствующей идеологии. Идеология *ра*с-пространяется ГИА и поддерживается репрессивными государственными аппа*ра*тами (РГА) — полицией и армией. ГИА воспроизводит социальные отношения посредством воспроизводства субъектов, от*ра*жающихся в господствующей идеологии и, таким об*ра*зом, по*ра*бощаемых ей. Это ежедневное воспроизводство-по*ра*бощение остается не*ра*спознаваемым, но при этом сам субъект только в нем и способен узнать *себя*. Субъект по*ра*бощения существует только в системе по*ра*бощения без ее *ра*спознавания. Я узнаю себя благодаря другому, которого не вижу. *Ра*спознавание по*ра*бощения привело бы к по*ра*жению самого субъекта, но не идеологии.

Идеология при этом стремится к тому, чтобы именно с нее и начиналась вся история. Она устремляется не только вперед, к реализации своей прог*ра*ммы, типа *ра*венства, б*ра*тства, демок*ра*тии. Она стремится устано-

вить себя в качестве изначальной, п*ра*прог*ра*ммы. Она как бы говорит: возможно, что-то и было до, но, как нечистое, было отвергнуто. Не было Шумера, не было Вавилонии, не было Ассирии, не было Месопотамии. Вам это просто привиделось. Все это — легенда, типа Гильгамеша и Энкиду. Так, сейчас в И*ра*к идет цивилизация, которая принесет свободу и демок*ра*тию, но, впрочем, на этом не успокоится. Поглотив этот объект, нужно будет искать следующий. И если допустить ситуацию, в которой тоталитаризм свободы и империализм демок*ра*тии окажется полным, и вся планета покроется Макдоналдсами и *Ра*диссонами, и человек Кока-Кола станет п*ра*вить всем миром, то выходом из этого застывающего Царства Мертвых вновь будут либо «звездные войны», либо самоуничтожительный коллапс. А пока: экспорт идеологии — вот что может обеспечить «п*ра*вильное» функционирование капитала. Вот приедет министр финансов и наладит поставку и*ра*кских долларов. Вот приедет министр культуры и откроет Гуггенхайм. Вот приедет министр зд*ра*воохранения и привезет пилюли счастья. Вот еще одна «личная» причина, по которой меня эта агрессия не устраивает совсем: я не хочу холодную кока-колу вместо горячего чая, гамбургер вместо фалафеля, прозак вместо чувств.

Вчера началась война. Состоялось открытие всемирного телепредставления, которое несколько месяцев тщательно готовили специально отоб*ра*нные американские тележурналисты. Нас приглашают в прямой эфир: на эк*ра*не *CNN* появляется надпись «*Welcome to the strike on Iraq*». Добро пожаловать! С уст перевозбужденного журналиста срывается фраза «*I'm delighted with the operation*». Замечательно все организовано! На эк*ра*не плохая — и в силу этого еще более достоверная — апокалиптичная зеленая картинка. Впрочем, бояться нечего — это *ра*звлечение, атт*ра*кцион, новая компьютерная

игра по освобождению заложников кровавого режима. Пугают лишь другие каналы, ф*ра*нцузские, немецкие, а*ра*бские, показывающие трупы детей, уничтоженные жилые *ра*йоны, *ра*неных женщин. Российские каналы как один займут, во-первых, общую, во-вторых, весьма оригинальную позицию — вместо войны показывать помимо уже т*ра*диционных бандитских сериалов выступления сатириков, юмористов и комиков; как скажет в частном *ра*зговоре редактор одного из петербургских каналов, «война в И*ра*ке неактуальна»! Кто же делает что-то актуальным или неактуальным?

Вопрос, которым я задаюсь: почему па*ра*нойя так хорошо продается и покупается? Почему так легко убедить людей в том, что у них где-то есть злейший в*ра*г? Что их проблемы лежат далеко вовне? Что это «далеко-далеко» уже стоит на пороге?

Свидетельства па*ра*нойи? — *Бред величия* («наша освободительная миссия», «наша ответственность за спасение всего человечества...»); *бред преследования* («угроза нашей территории», «наши граждане в опасности», одно из первых американских *ра*споряжений накануне войны — повышенная *боевая готовность в своих* (!) воздушных и морских портах); изб*ра*ние одного в*ра*га, одного ти*ра*на (не так давно бомбили страну, чтобы поймать одного в*ра*га, Милошевича, потом бомбили другую ст*ра*ну, чтобы поймать еще одного в*ра*га, Бен Ладена, теперь будут *ра*зносить третью ст*ра*ну, чтобы поймать еще одного в*ра*га, Саддама Хусейна). Па*ра*нойя легко продается, думается мне, потому, что сама структура психики человека па*ра*нойяльна, что и описывают Фрейд с Лаканом. *Собственное я* возникает в ореоле нарциссического величия и в бреду преследования со стороны другого, на поверхности которого это самое *я* конституируется. Более того, *я* — всегда уже проекция и, значит, отмечено па*ра*нойяльным механизмом защиты.

Те механизмы, которые сдерживают па*ра*нойю, перестают *ра*ботать при установлении в позиции другого/Другого па*ра*нойяльного зеркала, как, например, в случае с Бушем. Людей уже не смущают ни его умственные способности, ни его речи, ни его очевидные интересы (его долг, его вина) в нефтяной среде. Важно то, что он от*ра*жает. О том же, что па*ра*нойя *ра*спространяется с большей скоростью и легкостью, чем атипичная пневмония, и говорить не стоит.

При этом агрессия *ра*ционализирована: речь идет не об уничтожении людей, а о *ра*спространении — как и во времена колониализма — некой истины. Война несет не смерть, а истину. *Ра*кеты теперь мирные, *ра*зумные. Вчера по CNN показали очередной репортаж о таких благо*ра*зумных американских *ра*кетах. Они-то и превращаются в моем сновидении в «*ра*зумную *ра*диоуправляемую пулю». Умная техника должна компенсировать безумных политиков? Если политики лишены *ра*зума, то они легче подвергаются об*ра*ботке капитала и умных машин? Теперь принятие решений о судьбах мира — прерогатива машин? Впрочем, речь идет опять же не о политиках, а о квазиполитиках, поскольку цель их — не решение какого-то вопроса путем компромисса, а ра*счет*, основанный на выгоде. Место *ра*зума занимают, с одной стороны, *ра*зумные *ра*кеты, а с другой — цинический *ра*зум. Цинизм вы*ра*жается в *ра*зных формах: турецкие п*ра*вители решают, как им повыгоднее *ра*зменять И*ра*к на Курдистан; итальянский премьер Берлускони говорит о том, что население «его ст*ра*ны» против войны лишь потому, что оно «плохо информировано», и откровенно призывает к более тщательному медиальному промыванию мозгов; бывший российский министр иностранных дел Козырев с улыбкой *ра*ссуждает о том, что о войне вообще думать *не стоит*, важно лишь *ра*ссчитать, как после войны продать победителям-американцам

13. Заказ № 834.

оборудование для нефтяной промышленности. Так что для «политика» типа Козырева нет *ра*зницы между ставкой на бегах и войной. Политики стали броке*ра*ми. Война вообще открыто *ра*ссматривается как переходная по*ра*, ведущая к тому, что и есть самое главное — *ра*здел добычи. Я *ра*нен цинизмом, инструментализацией *ра*зума. Я *ра*нен теле*ра*диовещанием.

Но на теле у меня нет *ра*н, и я не могу лететь. Мне не спастись. У меня нет *ра*н, т.е. нет имени собственного (поскольку в египетской письменности имеются знаки только для согласных, для групп согласных (слов), но не для гласных, то «рн» («имя») читается то ли как «*ра*н», и как «рен»). Как же лететь без имени? Без идентичности? «*Ра*неные вылетают» значит не только, что они спасаются, не только, что их эвакуируют на самолетах. «*Ра*неные вылетают» значит выбывают из игры. *Ра*неные вне игры. Мне помогает «*ра*зумная *ра*диоуправляемая пуля». «Сообщите пилотам, — я *ра*нен!!!» Я вылетаю.

5

19/20 марта 2003. Сафага. «Объектив страха»

Я на скалистой горке в центре Стокгольма. Пора спускаться. Подхожу к краю. Обрыв на глазах становится все более отвесным, стремительно удаляется, как в «Головокружении» Хичкока. В страхе перед разверзающейся пропастью я отступаю. Вдруг вспоминаю: страх — дело страха, страх — дело субъективное. Подхожу к тому же обрыву и удовлетворенно вижу его вполне приемлемым для спуска.

На это сновидение явно влияет теория сна: я «вдруг вспоминаю», вспоминаю, что сон — это форма памяти, что все зависит от того, как она влияет на восприятие,

что все может быть во сне, как в кино. В географии моей памяти в этом сновидении соединяются две истории. Одна из них произошла на Тянь-Шане. Другая — в Стокгольме.

Однажды на Тянь-Шане мы сбились в горах с пути и оказались на уходящей вертикально вверх альпинистской тропе. Вниз дороги нет. Справа — отвесная скала. Слева — ущелье. Только вверх, в никуда. В какой-то момент я тогда попрощался с жизнью, осознав, — выбраться из этой ситуации можно только в одну сторону — сорваться вниз в бездонное ущелье. Я был уверен тогда в правоте Сартра: мы боимся не упасть в пропасть, а броситься в нее. Карабкаясь по вертикальной скале, мы неожиданно оказались на площадке, к которой вела и другая, пологая дорога: я «подхожу к тому же обрыву» с другой стороны «и удовлетворенно вижу его вполне приемлемым для спуска».

Мысль Сартра дополняется в этой истории страхом упасть в пропасть слева, которым страдал другой французский мыслитель, Паскаль. Ламетри рассказывает, что в обществе или за столом Паскалю всегда требовалась загородка из стульев или кто-нибудь слева, поскольку он боялся увидеть ту страшную пропасть, в которую мог броситься.

Стокгольмская история совершенно другого рода: мы блуждали по холму, который я вижу во сне, летом 1991 года. В тот день, когда мы приплыли из Хельсинки в Стокгольм, в Москве случился переворот, в нее вошли танки, и наш друг Йохан Виден занял нам два первых места в очереди на получение шведского гражданства политическими беженцами. Гуляя по этому самому холму, мы и думали — вернуться в смуту родины или покинуть ее? Родина — это обрыв. Родина — это ностальгия. Родина — смерть. Пусковая негация. Родина — не-место страха. Страх этот — страх перед той пропастью, кото-

13*

рую никогда не преодолеть, чтобы вернуться на родину. «Страх — дело субъективное». Спуск становится более пологим для возвращения. Что еще может вызвать приближение к себе, к травме настойчивого воз-рождения? Нет травмы рождения. Есть лишь травма возрождения, вот только нельзя сказать, что она «есть». Есть лишь неудачная попытка спуститься к этой травме. При приближении «обрыв на глазах становится все более отвесным». Идентификация с травмой делает невозможным это зрелище, предписывает его удаление по мере приближения к нему.

Зачем я все это рассказываю? Зачем все эти истории из прошлого? Утоляют нарциссическую жажду? Но разве можно было бы без них обойтись в исповедальном жанре, тон которому задают сами сновидения и поддерживают ассоциации? Остается вслед за Жан-Жаком Руссо сказать: «Я хорошо понимаю, что читателю не очень нужно все это знать, но мне-то очень нужно рассказать ему об этом». Мне нужно все это написать. Письмо поддерживает связь с Царством Мертвых. И связь эта устанавливает расстояние, позволяющее вновь и вновь себя переживать. Раздваиваясь, оставлять за собой траекторию следа умирания. «В страхе перед разверзающейся пропастью я отступаю».

Письмо создает возможность бытия между собой, устанавливает пробел *реконституирования* я. В этом пробеле и пишется жизнь со смертью. В дискурсе Фрейда, таким образом, тема письменности, техники письма как схождения психического с внепсихическим, жизни со смертью, отмечает Деррида, не дает психоанализу превратиться в простую психологию и даже не дает ему стать просто психоанализом. Психоанализ открывает бесконечную глубину мысли, ужасающую пропасть непрерывного самовоспроизводства, настойчивого воспроизводства самого себя. Каждый человек — Хепри.

Бессознательное письмо не просто именует себя и другие объекты, присваивая их, не просто надписывает их, но предписывает их, превращая в программу. Программу «Восставшие из сновидения».

Становление-субъектом — процесс присвоения себя, переприсвоения следов памяти, свидетельствующих об истории этого переприсвоения, процессов инкорпорирования и идентификации, как сказал бы Фрейд, или на основе криптографии, как сказал бы Деррида. Эти крипты, эти запечатанные гробницы, пирамиды — тайные ядра идентификации, порождают не только чувство себя живущего, но и траур по оставленному в присвоенном захоронении другому. Постоянно возрождающийся субъект — это еще и постоянно утрачиваемый субъект. Рождение — уже утрата, предписывающая печаль и меланхолию. Инкорпорирование образует крипты, размечая присвоенное психическое пространство. Как при меланхолии, крипты остаются невидимыми. Криптограмма рождения — тот иероглиф, который всегда остается слепым пятном.

В раннем детстве я переживал, изживал травмы посредством записи. Я что-то писал, не подозревая о том, что именно. Десятилетия спустя я понял, что именно я писал. По сути дела, это было переписывание травм, без малейшего намека на ту или иную травматичную сцену. Всякий раз это была перезапись травмы на другой план. Я писал, как казалось, совершенно отвлеченную историю. Письмо содержало тайну. Впрочем, занимался я и непосредственной шифровкой. Я был уверен, что письмена мои не должны попасть ни в чьи руки. Поначалу с помощью старшего брата я составил код на основе английского алфавита и начал записывать свои истории, тщательно заменяя русские буквы латинскими. Затем стал писать с помощью специального листа с прорезанными пустотами, которые заполнялись при наложении

на обычный лист. Каждому листу с текстом соответствовал только один лист с прорезанными квадратами. Не знаю, кто научил меня этой кодировке. Наконец, еще позже я стал писать настолько мелкими буквами, что едва ли у кого-то возникло бы желание их читать.

Тайнопись, криптография, появилась вместе с изобретением письменности. Уже в Вавилонии клинописные знаки имели *еще и* тайное значение. В Древней Греции существовали уже три различные формы криптографического письма: во-первых, замещение букв в оригинальном тексте; во-вторых, транспозиция — перестановка [*Um-setzung*] букв по типу анаграммы; стеганография — миниатюризация, использование невидимых чернил или специальная разметка отдельных букв. Эта, направленная на обход доступного всем чтения, т.е. в известном смысле — на обход цензуры, криптография указывает нам на гомологию криптографии с онейрографией. Текст сновидения пользуется теми же приемами. Кстати, дальнейшая история криптографии не менее интересна. В XVII веке в Италии появились Черные Кабинеты, агенты которых, так сказать, официально занимались крипто-перепиской, отвечали за шифровку и дешифровку тайных документов. В настоящее время используется уже тайная светопись — квантовая криптография, основанная на использовании поляризованных вспышек света.

Перенося этот записанный в привычном мне миниатюрном стиле текст из записной книжки в компьютер, я совершаю описку, которая представляет собой транспозицию: вместо «в страхе перед пропастью», я пишу «в страхе проспатью». Мои руки быстрее моих глаз выписывают страх проспать. Страх пропасть. Пасть в пропасть. Пропасть в пасти пропасти.

15
РЕБУС НА ЭКРАНЕ, или НОЧЬ ЗНАНИЙ[1]

Тема австрийско-российского форума — «Ландшафты сновидений» — и место проведения нашего симпозиума задают тон моему выступлению. Как в Музее сновидений *не* читать сновидений? Тема симпозиума — «Ребус: слова и образы» — диктует онейролитературность представления. Текст дрейфует в сторону фантазматичности, предписывающей большую образность.

Поскольку мое выступление открывает симпозиум, поскольку оно служит своего рода введением, то по форме оно, *по-видимому*, будет напоминать ребус. Сообщение-ребус — плотно упакованный клубок ассоциативных нитей, распутывание которых ведет к разворачиванию множества тем. Вот некоторые нити: «*различные* порядки в сновидении», «технология кинематографа и сновидение», «боязнь собак», «информация и знание», «время и его превращения», «означающие и представления предметные и словесные», «переходность слов и образов», «буквы и цифры», «преобразование экрана сновидений», «дрозофилы, пчелы и осы», «волки и собаки».

[1] В сокращенном виде этот текст был представлен в качестве доклада на австрийско-российском симпозиуме «Ребус: слова и образы» в Музее сновидений Фрейда в Санкт-Петербурге 11.10.2003. Впервые опубликован в: Психоаналіз. Киев, 2003. № 3. С. 29—50.

Сновидение «Ночь знаний», увиденное с 1 на 2 сентября 2003 года в городе Осло

Бегают собаки. Куда бы я ни шел, везде самые разные собаки. Кажется, они движутся хаотично. Но в какой-то момент я вижу, как одна встраивается в хвост другой. Третья бежит за второй, четвертая за третьей. Догадываюсь посмотреть на них сверху и вижу, что несколько собак образовали букву «О». Остальные буквы я прочитать не успеваю: они распадаются, точнее не выстраиваются, будто время пошло вспять. Успеваю выхватить вторую букву — то ли «L», то ли «S». Цензура — возврат во времени.

1. Собачий хаосмос

Сновидение представляет трансформацию реалистической репрезентации в сюрреалистическую. Вначале картина вполне петербургская: бездомные собаки сбиваются в стаи. Мне известно несколько таких мигрирующих собачьих свор недалеко от дома. Затем картина сновидения становится рациональной, рационально сюрреалистической: собаки пытаются изъясняться на человеческом языке. Они показывают букву. Картина в сновидении рациональна, поскольку обнаруживается определенный порядок: собаки выстраивают четкую фигуру. На рациональность указывает и то, что картина не просто меняется, а я *«догадываюсь посмотреть на них сверху»*, т.е. прямо во сне приходит мысль поменять точку зрения.

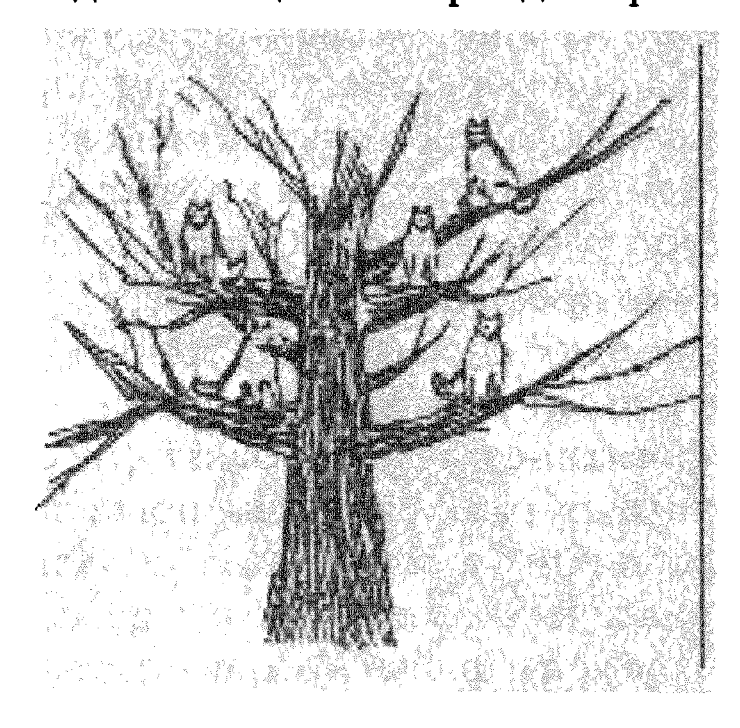
Нужно сказать, что однажды я наяву стал свидетелем весьма четкой организации в пределах бродячей своры. Несколько лет назад ранним утром я шел в бассейн. Неожиданно из-за угла на меня выскочило шесть или семь разных собак. Я застыл, полагая, что они промчатся

мимо, но не тут-то было. Самая крупная собака ударом в грудь сбила меня с ног. Четыре собаки поменьше схватили меня за руки и за ноги. Причем не укусили, а лишь обозначили такую возможность в случае неповиновения. Шестая, самая маленькая, выхватила из руки пакет с купальными принадлежностями...

Пару дней спустя на том же месте я видел, как одна из собак, лежа под деревом, продолжала жевать мою резиновую тапку. Я был потрясен организованной преступностью, распределением ролей, отсутствием жесткого насилия, атакой на собственность. Собаки явно брали пример с людей. Как будто они на досуге смотрели телепередачи.

Движение собак упорядочено и в моем сне. В то же время картина сновидения сюрреалистична, поскольку собаки организуются не просто в фигуру, но фигура эта представляет собой сообщение. Собаки представляют ребус, показывают фигуру-сообщение. Упорядоченным коллективом собаки отправляют свое сообщение. Собаки проникают в дискурс.

Собаки, «естественно», идут дальше волков из знаменитого сновидения пациента Фрейда Сергея Панкеева.



Волки посылают сообщение глазами, молча сидя на ветвях орехового дерева. Волки возвращают взгляд. Можно сказать, сновидение ничего не показывает, оно смотрит (на) Сергея Панкеева. Взгляд волков не дает ему поверить в то, что все это — «лишь сон», что все это не наяву. Слишком уж отчетлива эта галлюцинация волчьего взгляда. Галлюцинация эта, пропущенная сквозь психоаналитические линзы, приведет к тому, что несколько десятилетий спустя Сергей Константинович Панкеев, снимая телефонную трубку, будет говорить: «*Алло?! Человек-Волк слушает*».

В моем сновидении собаки не смотрят; я не вижу их человеческих глаз; в виде фигуры встраиваются они в дискурс. Под видом буквы «**O**» занимают они свое место. Дело, конечно, не только в том, что собака — спутник человека, но и в том, что она служит постоянным объектом переноса [*Übertragung*] и переходным объектом в отношениях человека с другими людьми. Собаки во сне антропны, как сказал бы Стивен Хокинг, т.е. таковы, какими представляются человеку. Собаки во сне антропоморфны в силу нарциссичности онейрорепрезентации, мог сказать бы Зигмунд Фрейд.

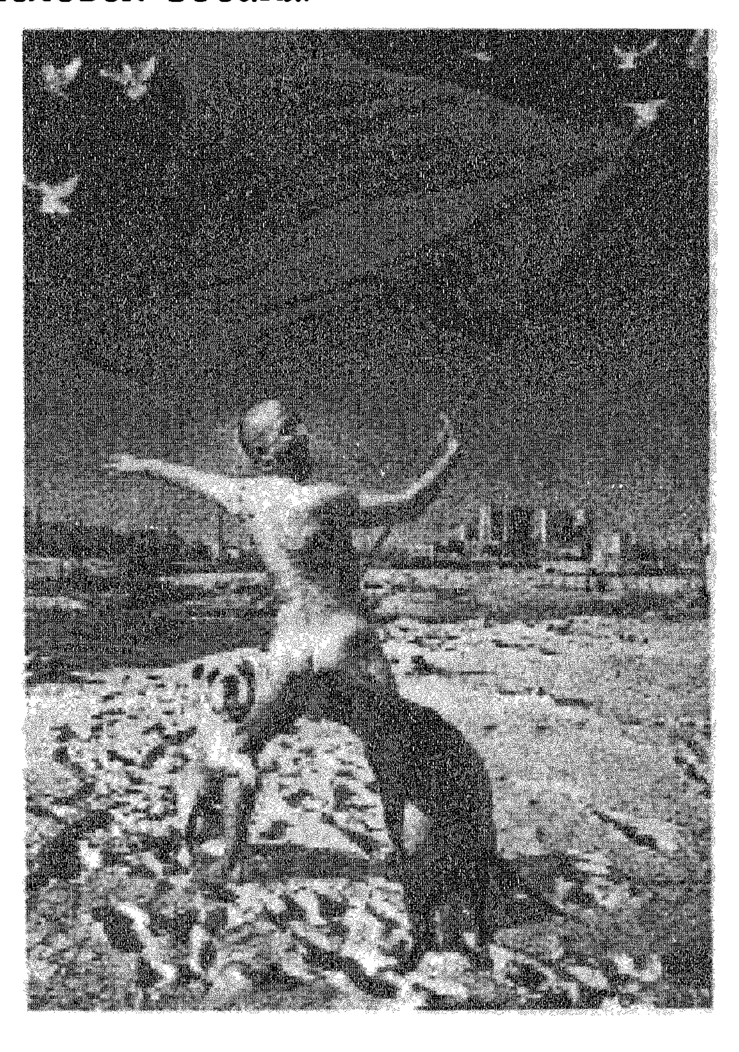
По мере того как тает реалистическая картина, исчезает и иллюзионизм реалистической репрезентации. Рациональная сюрреалистичность становится основой достоверности. Концептуальная картина занимает место привычной точки зрения. Сквозь реалистическую галлюцинацию проступает собачья буква.

Как вообще в мое сновидение забрались собаки? Ведь отношения с ними у меня нейтральные — ни особой любви, ни привязанности, ни ненависти, ни страха. В детстве меня они пару раз кусали, даже приходилось делать уколы, но фобии никакой не развилось. Ясное дело, что теория травматического происхождения собакобоязни меня не устраивает, и фильм «Фобии», созданный Би-би-

си, ничего, кроме недоумения, у меня не вызвал. Проповедуемая Би-би-си научная теория «причины» (нападения собаки) — «следствия» (страха перед собаками) кажется мне механистичной и слишком примитивной. Итак, откуда собаки? Не из леса, вестимо. Из аэропорта!

Во-первых, вчера в аэропорту города Хельсинки я засмотрелся на левретку и даже позвал Ольгу Тобрелутс, чтобы она посмотрела на редкую родственницу своих собачек. Глядя на это декоративное существо, я подумал об искусственности естественного. *Animal engineering* вносит свой вклад в очеловечивание среды обитания [*Umwelt*]. Техноэволюция включает трансформацию биосферы. Все вокруг человеческое.

Во-вторых, уже перед самым вылетом Олеся читала мне свою статью про Олега Кулика, художника, известного как Человек-Собака.



Накануне сновидения мы обсуждали страх перед собаками, от которого страдает и Олеся, и отец Олега. Кстати, интересно: в начале XX века Россия дает миру Человека-Волка, а в конце века — Человека-Собаку.

Страх перед отцом явился одной из детерминант фобии Человека-Волка, и в то же время заставил его рисовать волков. Кстати, напомним, что Сергей Панкеев какое-то время учился живописи у художника Головкова. В свою очередь страх отца Олега Кулика перед собаками во многом предопределил будущее сына в роли художника-собаки. Собака стала тем полем, на котором разыгрывались семейные отношения отца и сына. Собака — в самом сердце семейных отношений.

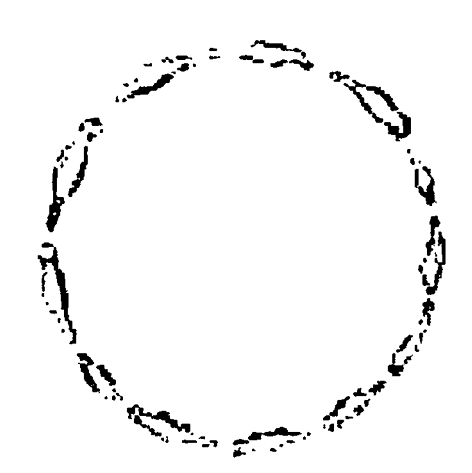
Как простая картина с бегающими собаками превращается в открытое письмо сновидцу? Какова технология послания?

Технология кино! Происходит смена плана. Смена точки зрения. Меняет точку зрения сновидец — меняется картина. Вначале картина вполне «человеческая»: «*Бегают собаки. Куда бы я ни шел, везде самые разные собаки. Их движение кажется мне хаотичным*». Затем, когда мне приходит в голову «*посмотреть на них сверху*», я вижу, что «*несколько собак образовали букву "О"*». То, что с одной точки зрения кажется хаосом, с другой — оказывается порядком. Порядок — это точка зрения.

Напомним, сновидение — это упорядоченный текст. И собаки пытаются «сказать» в нем свое слово. Точнее, поскольку произнести они его не могут, а могут лишь пролаять что-то нечленораздельное, то они пытаются показать, изобразить. Собаки — элементы изобразительности [*Darstellbarkeit*] дискурса. Собаки оформляют высказывание. Проблемы с артикуляцией ведут их путем немого послания. Кстати, через пару дней после этого сновидения, когда мы будем сидеть перед Музе-

ем Эдварда Мунка, наша подруга Грета покажет, как ее собака Гюри Малла (тут же переименованная нами в Юрия Гагарина) гавкает «Мама». Никакой «мамы» я в собачьем лае не слышал. Впрочем, конечно, «гав-гав» при желании легко принять за «ма-ма». Гав-гав → ав-ав → ам-ам → ма-ма. Это, кстати, был не единственный на моей памяти случай собак, якобы «говорящих» именно это слово, «ма-ма».

Итак, репрезентация в этом сновидении меняется, как в кино. Сновидение, используя технологию кинематографа, дает вид сверху. Сновидец занимает место зависшей камеры. При этом происходит следующая трансформация: от хаоса к космосу. Сновидение демонстрирует упорядочивание. Картина обретает порядок. Порядок «О». Схематично это выглядело так:



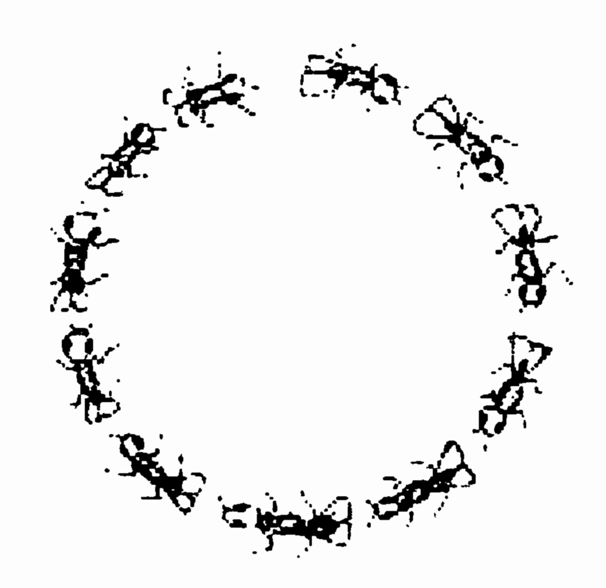
В так называемой бодрственной реальности я не смог бы зависнуть над собаками, разве что на вертолете. Этот план не мог быть остатком дневных впечатлений [*Tagesreste*]. Технология сновидения заимствует этот план у кинематографа. Кинопорядок, кинодиспозитив организует репрезентацию. Место своры собак занимает порядок «О». Сновидение как будто следует за экранными технологиями со всем их утопичным иллюзионизмом. Оно как будто говорит: вот он, прекрасный новый мир, упорядоченный визуальный мир, оцифрованный порядок.

Это новый визуальный порядок позволяет избежать хаоса, позволяет удрать от своры собак. Куда убежать? — В ту зону, которую Поль Вирилио окрестил «электронным наркокапитализмом». В зону дистанцированного визуального, теле-образного. Эту зону и представляет вторая часть моего сновидения, в которой собаки встраиваются в хвост друг другу, образуя букву «О».

2. Порядок «О»

Представление «О» вызвано к жизни главным прибором электронного наркокапитализма — телевизором. Перед тем как мы приступили к обсуждению текста Олеси об Олеге и собаках, я бродил по каналам, пока не остановился на *Discovery Science Channel*, который меня привлекает как экран схождения науки с оккультизмом. Канал «Наука» обычно рассказывает о летающих тарелках и телекинезе. Этот канал информирует: «*В научном сообществе поиск пришельцев уже не считается дурным тоном*». Впрочем, на сей раз речь шла о мухах-дрозофилах. Эти мухи, как известно, — основное подопытное животное генетики. Дрозофила для Моргана — то же самое, что собака для Павлова.

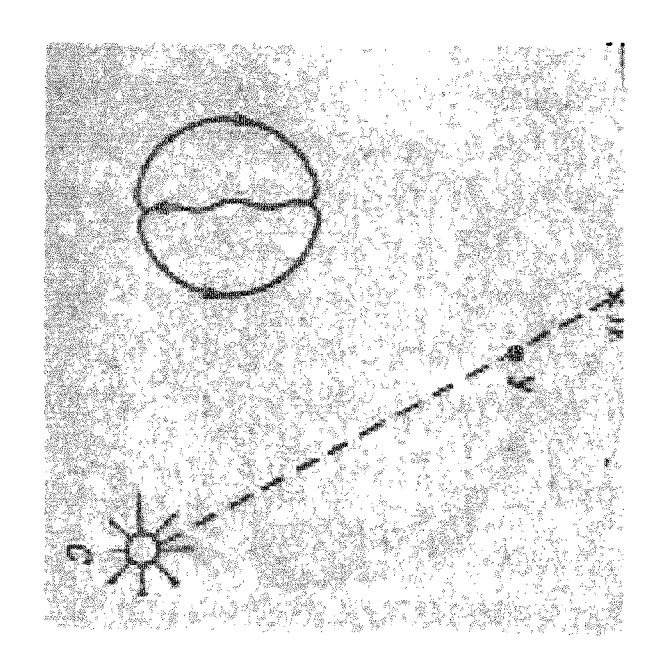
Одному из отцов генетики, Томасу Ханту Моргану, удалось добиться того, что мухи-дрозофилы из красноглазых превратились в белоглазых. Для этого он воздействовал на ген, отвечающий за цвет глаз. Так была установлена связь между генетической информацией и ее фенотипическим проявлением. Много десятилетий спустя оказалось, что все не так просто. Каким-то непонятным для генетиков образом белоглазость оказалось связанной с патологичным поведением мушек. Белоглазые самцы стали встраиваться друг в друга, образуя хороводы, образуя порядок «О». Этот порядок смотрел на меня с экрана телевизора:



Что хотят этим сказать дрозофилы? Что человек может приписать такому сообщению? Пока неизвестно.

Просыпаясь, я обнаружил в своей голове не только порядок «О» собак и дрозофил, но и, конечно же, порядок передачи информации пчелами. Этот порядок, как известно, был декодирован Карлом фон Фришем, который говорил, что силой умозрения, созерцания проник в мир пчел. Он чувствовал себя пчелой, отождествлялся с ней, регулярно вытанцовывал пчелиный танец. Он наблюдал за пчелой. Умозрительно в нее вживался. Пытался посмотреть на мир ее глазами. Стремился занять ее точку зрения. Фон Фриш понимал, что теоретизирование — зрительный процесс, а мировоззрение — лицезрение картины мира, визуальная система.

В 1926 году фон Фриш опубликовал первые труды о языке пчел [*Bienensprache*]. Он обнаружил, что ритм и направление исполняемого на сотах танца передают информацию о курсе полета и расстоянии до источника пищи. Обычно говорят, что танец пчелы при взгляде сверху (!) напоминает по форме восьмерку, но я вспоминаю, как выглядит эта форма у Реми Шовена, и это скорее буква «О», разделенная надвое.



Эта «восьмерка» тотчас мне напоминает схему митотического деления, т.е. в данном случае деление «О» надвое, порождение на месте «О» двух «О»:

OO

Такой вид представляет собой как бы чистый, оторванный взгляд. Как взгляд бинокля в «Иностранном корреспонденте» Хичкока. С этой точки зрения в моем сновидении о собаках взгляд тоже присутствует, хоть и не в столь откровенном, откровенно устрашающем виде, как во сне Панкеева.

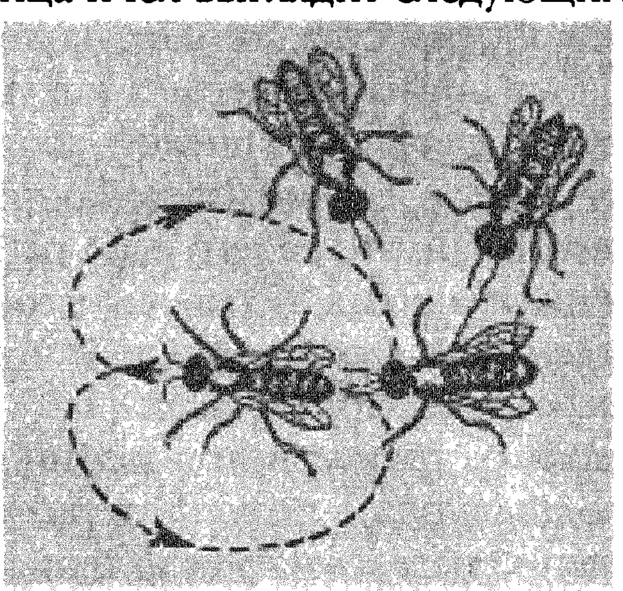
В то же время два «О» это и

$$O_2,$$

химический элемент, кислород.

Тем временем пчела совершает на сотах стремительные повороты, которые складываются в «восьмерку» «О», и по ходу вращения быстро виляет брюшком. Расстояние передается ритмом танца: чем дальше находится

корм, тем медленнее частота вращения. Направление передается углом наклона танца по отношению к вертикали. При этом угол наклона соответствует углу между направлением на солнце и пунктом питания. Впрочем, это не вся информация, передаваемая в танце. Танцующая пчела сообщает еще и о характере корма. Наблюдающие за танцем пчелы касаются брюшка танцующей своими усиками. При этом они распознают цветочный запах, которым пропиталось брюшко танцовщицы. На схеме у Шовена, воспроизводящего рисунок фон Фриша, деталь танца пчел выглядит следующим образом.



Пчелы встраиваются друг в друга. Формально этот эпизод вполне напоминает встраивание собак в сновидении и встраивание дрозофил на экране телевизора. Явь — телевидение — сновидение: собаки встраиваются в дрозофил, дрозофилы — в пчел.

В 1953 году Жак Лакан в своей знаменитой «Римской речи» обращается к пчелам Карла фон Фриша. Причем расшифровка фон Фришем кода пчелиного сообщения служит Лакану для демонстрации несостоятельности концепции «языка-знака». Передаваемое пчелами сообщение — код, система сигнализации.

Код этот отличается, по Лакану, от языка жесткой корреляцией знаков с той реальностью, которую они

обозначают. Кроме того, сообщение данного типа не распространяется, оно ограничено тем, что танцующая пчела воздействует на членов группы, не передающих сообщение дальше. Язык же ссылается на дискурс другого. Функция языка — не информировать, а вызывать представления.

Представление о пчелах фон Фриша не оставляет Лакана. Двадцать лет спустя, в 1973 году, в речи для телевидения Лакан вновь их вспоминает. На сей раз в контексте дискурсивных различий. Лакан задается вопросом, чем отличается научный дискурс от дискурса истерического, в котором Фрейд, судя по меду, на этой пасеке им собранному, был знатоком весьма искушенным. Так Фрейд становится для Лакана пчелой, собирающей мед с цветов истерического дискурса. То, что придумал Фрейд, говорит Лакан, это своего рода работа пчел, работа существ недумающих, нерассчитывающих, не выносящих суждений. К Фрейду-пчеле и призывает вернуться, устремить свой полет Лакан.

Лакан говорит о структурном подобии истерического и научного дискурса, в результате которого Фрейд впал в заблуждение, надеясь на то, что термодинамика, т.е. научный дискурс, даст научное обоснование бессознательному, проявляющемуся в истерическом (психоаналитическом) дискурсе. Лакан далек от мысли о схождении двух этих типов дискурса, более того, от той идеи, что принцип удовольствия, положенный Фрейдом в основание первичных процессов, т.е. работы бессознательного, что-либо доказывает. В лучшем случае доказывает он, как пишет Лакан, лишь то, что от души, в которую впились мы, как блохи в собачье пузо, нам так и не оторваться [*nous tenons à l'âme comme la tique à la peau d'un chien*]. Оторвемся от собачьей шкуры, чтобы вернуться к пчелам.

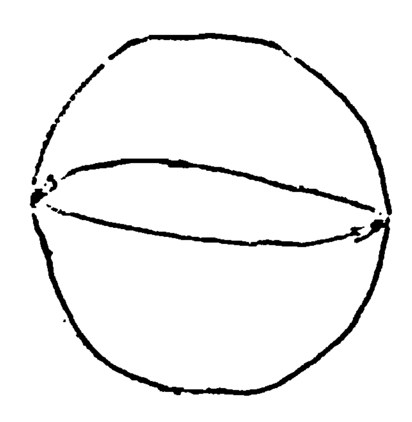
Процесс передачи информации, по Лакану, скорее присущ пчеле, чем человеку. Ведь функция языка — не

информировать, а вызывать представления. Танцующая пчела сообщает расстояние до источника пищи, или, иначе говоря, время полета. Кроме того, Шовен говорит, что нужно различать время, в которое завершаются два полуоборота, и время, расходуемое на виляющие движения, производимые танцовщицей. Продолжительность виляний так же строго пропорциональна расстоянию, как и время, затрачиваемое на два полуоборота. Шовен говорит даже о том, что пчела несет в себе настоящий часовой механизм, заведенный солнцем. Пчелы, пишет он, обладают удивительно тонким чувством времени.

В тексте сновидения во времени происходит разворот. Я начинаю читать сообщение собак. Успеваю четко разглядеть лишь букву «О». «*Остальные буквы прочитать не успеваю: они распадаются, точнее не выстраиваются, будто время пошло вспять*».

3. Порядок «О»-времени

За «О» как будто предел времени, за которым начинается движение в обратную сторону. Время закольцовано. Время в петле. Время окольцовывает «О». Порядок «О»-времени, порядок овременения представлен в сновидении непрерывным движением — движением собак, движением точки зрения. Пока точка не доходит до точки предела, не наталкивается на цензуру.



Эти обороты, развороты времени указывает на мою, как мне кажется, основную проблему в жизни — проблему времени, на нехватку времени, на скорость приближения к развязке, финалу, смерти. Текст сновидения — «*я не успеваю*» и «*время вспять*» — указывает на эту проблему. Поворот «*времени вспять*» между тем вполне может быть моим желанием. Причем разворот этот нужен для того, чтобы успеть что-то еще сделать, чтобы это время освоить, сделать своим, овладеть.

Удивительно, впрочем, что «*я не успеваю*» в сновидении, ведь именно там и можно успеть. Именно там танец пчелы — вечность:



Я вполне мог бы успеть приостановить время, но этого не происходит. Точнее, я не успеваю именно потому, что время идет вспять: «*Несколько собак образовали букву "О". Остальные буквы я прочитать не успеваю: они распадаются, точнее не выстраиваются, будто время пошло вспять*». Движение времени вспять можно понимать по-разному. Это, похоже, и показывает сновидение. Движение времени вспять — это *и* обретение времени, *и* его остановка. Движение вспять — это *и* вечная жизнь, *и* смерть. Причем именно вечная жизнь предполагает обреченность, а смерть — выход из закольцованного времени.

Примеры разного прочтения движения времени вспять дает, конечно, кинематограф. Движение вспять может идти сказочным путем, позволяющим персонажам молодеть, сохранять вечную юность, т.е. обретать власть над временем. Остановка времени дарует жизнь. Движение вспять может приводить к безвыходности, к утрате времени. Время в этом случае останавливается. Остановка дарует смерть. Первое толкование можно

было бы назвать порядком ликующей буквы «О». Второе — нулевым порядком «0». А в итоге:

$$О = 0$$

Собаки представляют в сновидении не только образы, не только образуют букву, но и буквально представляют собой цифру. Этот порядок можно назвать нулевым. Это как бы нулевой порядок письма, порядок различения букв и цифр. Кстати, у финикийцев, древних евреев, древних греков, в России до XVI века буквы выполняли роль цифр.

Более того, «0» как воспринимаемое в тексте сновидения отсутствие, в «самом» сновидении изображается как присутствие — как изображение числа «0». Иначе говоря, «0» парадоксальным образом подтверждает положение о невозможности представления в онейрореальности отрицания. Отсутствие все равно передается в присутствии, через представление означающего «0».

И еще: если собак — «0», то бояться нечего. Собаки изображают своим присутствием то, что фобия не имеет отношения к собакам. Собаки — лишь замещающее представление. Это представление в истории образования фобии, как пишет Фрейд в 1915 году в статье «Бессознательное», играет роль переходного звена из системы бессознательного в систему сознательного. Из системы разнородного времени в систему хронологии.

Одним из проявлений проблемы нехватки времени становится то, что нерациональная его трата меня раздражает. История с движением времени вспять, с остановкой времени совершенно точно принадлежит вчерашнему дню, перелету из Санкт-Петербурга в Осло. До последнего момента я не задавался вопросом, как именно мы летим в Осло. Накануне вылета я узнал, что летим

мы компанией «Аэрофлот» через московский аэропорт «Шереметьево». В этом аэропорту я был несколько раз, и каждый раз что-нибудь приключалось. Я понимал, что на сей раз все может быть в порядке, но с трудом в это верил. В конце концов, я был готов лететь любой другой компанией вперед, а не вспять, в Осло в обратном направлении. Увы, простого выхода уже не было.

Прилетев рано утром в Москву, первое, что мы увидели: вылет самолета в Осло задерживается на 7 часов! Эта информация с учетом предыдущего опыта не была неожиданной. Возмущаться было бессмысленно, и рационально я был спокоен, понимая, что из Петербурга нет прямого рейса, что все равно ничего не поделаешь, что это не самое страшное в жизни. Сознательно я смирился с временными неудобствами, но внутреннее беспокойство с как бы бессмысленным вопросом, зачем мы улетели *от* Осло, в *обратном* направлении, усиливалось. Оказалось, причина «задержки» вообще не имела отношения к рациональности, к порядку времени: «Аэрофлот» отправил самолет, готовый лететь в Осло, в Китай, еще дальше на Восток, и нужно было ждать, когда он оттуда вернется. Ждать нам не пришлось. Благодаря усилиям Ольги Тобрелутс нам удалось пересесть на «Финнэйр» и отправиться в *обратном* направлении — пролететь над Санкт-Петербургом, сесть в Хельсинки, а затем перелететь в Осло. Таким выглядел маршрут накануне сновидения.

Я был предельно спокоен в Шереметьеве. Однако сновидение показывает, что я хорошо скрывал от себя свою агрессию. Мое спокойствие было лишь прикрытием. Меня раздражала необъяснимость такой ситуации: почему самолет, который должен лететь в Осло, летит в другую сторону, в Пекин? Однако не это меня раздражает по-настоящему. Больше всего меня раздражает само это раздражение. Меня раздражает то, что меня раз-

дражает нерациональность. Это раздражение второго яруса связано с возможностью сохранения спокойного отношения ко времени. Никакой «Аэрофлот» не может украсть то, что ему не принадлежит, — мое время. Даже в первом приближении я не теряю никакого времени: я могу думать, слушать музыку, общаться с друзьями, читать книгу. Все это я делаю, но ничего не могу поделать с внутренним чувством, по-капиталистически говоря, — с пустой тратой времени. Получается, в отношении времени я капиталист, а не психоаналитик или буддист. Это неприятное представление и обращается в сновидение.

Цензура — возврат во времени. Так говорит текст сновидения: «*Цензура — возврат во времени*». Эта загадочная фраза в первый момент прочитывается не столько в психоаналитическом ключе, сколько в политическом. Цензура — указание на то, что мы возвращаемся к временам контроля над словом и образом. С психоаналитической же точки зрения эта фраза указывает на связь цензуры с регрессом. Цензура не дает толком увидеть, что же стоит за «О». Цензура не дает времени продвинуться. Цензура разворачивает время. Время закольцовывается безвыходным образом, возвращая на то же место, т.е. в лакановском смысле — в реальное.

Здесь мне на ум приходит кинофильм «Гиперкуб», в котором персонажи не могут понять, как они попали в компьютерные кубы и как из них выбраться. Кубы неконтролируемы, непредсказуемы, нестабильны. Один из самых жутких моментов этого фильма — безысходность, связанная с онейроидом, в котором время имеет разную длительность и течет в разных направлениях, в том числе и вспять. «Гиперкуб» — игра с переменным временем. Я одновременно вспоминаю этот клаустрофобический фильм с разворачивающимися в обратную сторону кубами и близкую историю, описанную Нор-

бертом Винером в его книге «Кибернетика, или Связь в животном и машине».

Винер пишет о существе, время которого течет в обратном направлении, вследствие чего с ним невозможно установить контакт, поскольку сигнал, который оно послало бы нам, дошел бы к нам, с его точки зрения, в логическом потоке следствий, а с нашей точки зрения — в потоке причин. Эти причины уже содержались в нашем опыте и служили бы естественным объяснением его сигналов без предположения о том, что разумное существо послало сигнал. Винер приводит пример с квадратом: если это существо послало нам квадрат, то его остатки представились бы нам предвестником последнего и квадрат казался бы любопытной кристаллизацией этих остатков. Его значение казалось бы столь же случайным, как те лица, которые представляются при созерцании гор и утесов. Изображение квадрата показалось бы катастрофической гибелью квадрата.

Эту историю Лакан пересказывает в самом конце семинарского занятия 7 апреля 1954 года. История с квадратом Винера иллюстрирует положение *Verdrängung* = *Nachdrängung*. Иначе говоря: вытеснение опознается в последействии. Причина и следствие в психоанализе меняются местами. Следствие выбирает причину. Следствие становится причиной причины. Лакан ставит акцент на словах Фрейда из статьи «Вытеснения» о том, что механизм вытеснения становится доступным нашему пониманию только тогда, когда мы приходим по его поводу к умозаключению. Мы понимаем вытеснение только по его результатам [*Der Mechanismus einer Verdrängung wird uns nur zugänglich, wenn wir aus den Erfolgen der Verdrängung auf ihn zurückschließen*]. Вытеснение опознается задним числом [*nachträglich*], после возвращения вытесненного.

Лакан задается вопросом: как объяснить это возвращение вытесненного? Его ответ лежит во временной плоскости: единственная возможность объяснения — возвращение идет не из прошлого, а из будущего. Метафору, представляющую возвращение вытесненного, Лакан и находит у Винера. Лакан пишет о двух персонажах Винера, временное измерение которых обратно одно другому. Один из них посылает другому сообщение, например квадрат, и персонаж, движущийся во времени в обратном направлении, видит не квадрат, а то, как он исчезает, превращаясь в то, чем он был до того, как стать квадратом. То же самое наблюдаем мы в психоанализе: симптом сначала предстает как след, который остается следом до тех пор, пока анализ не продвинется до того, как не реализуется смысл. Иначе говоря, пока то, что мы видим в качестве возврата вытесненного, в качестве стертого сигнала чего-то, не получит своего значения в будущем посредством символической реализации. Пока нечто не будет вписано в историю субъекта. Пока в конкретный момент исполнения нечто не *становится бывшим*.

Фрейд проясняет в статье «Вытеснение» эту разнонаправленность субъективного времени разнонаправленностью процессов вытеснения и возвращения вытесненного. Если раньше он считал эти процессы симметричными, то теперь возвращение вытесненного идет своим путем, своими риторическими тропами. Оно идет путем смещения, сгущения, конверсии.

Образование симптомов и замещений [*Symptombildung und Ersatzbildung*] — результаты не вытеснения, а «признаки» возвращения вытесненного [*als Anzeichen einer Wiederkehr des Verdrängung*]. Примером возвращения в этом смысле может служить ребус сновидения или образование фобии. Фрейд и начинает иллюстрирование симптомообразования и образования замещений с фобии.

Вот асимметрия двух процессов. Сначала идет вытеснение. У ребенка — Фрейд имеет в виду Сергея Панкеева, историю которого он опубликует в будущем, через три года — вытесняются представления, репрезентирующие сексуальное влечение к отцу, соединенное со страхом перед ним. Через вытеснение преодолевается амбивалентность отношений к отцу. В результате вытеснения отношение это исчезает из сознания, со словесного представления снимается энергетический заряд [*Entziehung der Energiebesetzung*]. Отец больше не появляется в качестве объекта либидо [*der Vater kommt als Objekt der Libido nicht darin vor*].

Второй этап образования симптома, фобии — возвращение вытесненного, образование замещающего представления: место отца занимает замещающее представление — животное, более-менее подходящее для того, чтобы стать объектом страха [*als Ersatz findet sich an analoger Stelle ein Tier, das sich mehr oder weniger gut zum Angstobjekt eigent*]. Что делает его подходящим? Почему волк? Почему не собака?

Ответ Лакана мог бы быть следующим: подходящим делает волка символическое структурирование. То, что предстает как возвращенное вытесненное, по Лакану, — стертый сигнал того, что, согласно закону «*Verdrängung — всегда уже Nachdrdngung*», обретает свое значение лишь в будущем посредством его символической реализации, посредством его вписывания в историю субъекта.

Эта символическая реализация в данном случае осуществляется, по Фрейду, посредством смещения вдоль ассоциативной цепи. Замещающее образование представления, связанного с влечением, возникает в смещении вдоль ассоциативной цепи представлений. Количественная же составляющая, аффективная сторона психического коррелята влечения, не исчезает, а превращается в страх. В результате страх перед волком яв-

ляется вместо любовных притязаний по отношению к отцу [*das ergebnis ist eine Angst vor dem Wolf an Stelle eines Liebesanspruches an den Vater*]. Механизмами фобии в психоаналитической парадигме становятся расщепление, проекция, смещение, замещение. Неудача вытеснения тем временем ведет к возвращению вытесненного.

Цензура как запрет оказывается неэффективной. Эффективнее пробуждать желания, их порождать. На этом пробуждении и основана эксплуатация бессознательного. Вместо того чтобы говорить, чего делать нельзя, лучше показывать, что делать нужно.

4. Посмотри вокруг себя — кто ж не смотрит на тебя?!

Почему именно в последние десятилетия актуально говорить об эксплуатации бессознательного? Ведь бессознательное всегда было объектом и продуктом идеологической эксплуатации. Все дело в изменении технологии эксплуатации. Теперь речь идет не просто об идеологической эксплуатации бессознательного (например, в религиозном сообществе), но о его индустриализации. Бессознательные представления становятся продуктом серийного производства. Желания оказываются продуктом масс-медиатизации. Программы бессознательного сходят с промышленного конвейера.

В 1921 году в книге «Массовая психология и анализ человеческого *я*» [*Massenpsychologie und Ich-Analyse*] Фрейд говорит о том, что бессознательное — продукт настолько же индивидуальный, насколько коллективный. Сами понятия «индивидуальный», «коллективный» оказываются неуместными в поле психоаналитического рассмотрения. Бессознательное *всегда уже* коллективно. «Коллективность» предписана отношениями с другими, конституирующими различные бессознатель-

ные инстанции субъекта — и его *я*, и его *собственное я*, и его *сверх-я*, и его *идеалы*.

Бессознательное — культурный, символический продукт. Бессознательное всегда уже на протезах. С учетом сегодняшней ситуации медиатизированного субъекта остается к формуле Фрейда добавить: бессознательное всегда уже экстериоризовано и индустриализовано. Причем индустриализация бессознательного открывает возможность его эксплуатации. В этом нет никакой новости. В очередной раз я вспоминаю слова Сервана, цитируемые Мишелем Фуко в книге «Надзирать и наказывать». В 1767 году некто Серван пишет о необходимости связи мыслей о преступлении с мыслями о наказании, он прекрасно понимает, что предыдущая стратегия ритуального запугивания граждан, т.е. потенциальных преступников, пытками и казнями неэффективна. Серван пишет: «Сформировав в сознании граждан цепочку мыслей, вы сможете гордиться тем, что исполняете роль их вождей и хозяев. Глупый деспот приковывает рабов железными цепями, истинный политик связывает их еще крепче цепью их собственных мыслей; первое ее звено он закрепляет в надежной точке — в разуме... На мягких волокнах мозга возводится прочный фундамент мощнейших империй». Мне нравится в этой фразе и указание на функцию психоаналитического сверх-я, и антипсихоаналитический дискурс сегодняшней империалистической науки: мысли записаны на волокнах мозга. Лакан сказал бы Сервану: видел я много электроэнцефалограмм, только вот мыслей на них не было.

Со времен Сервана технологические возможности эксплуатации бессознательного, конечно же, вышли на совершенно иной уровень. Телевидение, кинематограф, компьютерная реальность представляют собой вывернутую вовне систему памяти и воображения. Именно

это выворачивание позволяет осуществлять индустриализацию памяти. Память, пишет Бернар Стиглер, синтезируясь технически, объективируется. Информационная индустрия развивается как индустрия памяти. Отпрыски бессознательного [*Abkömmlinge*], как сказал бы Фрейд, оказываются вынесенными за пределы психической реальности субъекта. Если Фрейд говорил о трансгрессии физического мира психической реальностью (например, в переносе), то теперь сама психическая реальность технологически оказывается за своими собственными пределами. Она продолжается по ту сторону экрана.

Экран и оказывается тем интерфейсом, тем синапсом, который служит весьма условной границей между тем, что по старой памяти можно было бы назвать «внутренним» и «внешним» пространством психического аппарата. Если раньше, во времена Фрейда, человек жил в воображаемом мире театральной репрезентации, с актерами на сцене, то сегодняшний мир — воображаемый мир экранов и удвоений с иллюзорной, прозрачной границей интерфейсов. Мир становится все более человеческим. Короче говоря, в человеческом мире все меньше волков и все больше собак.

Очевидным посредником в этом процессе является зрение. Глаз — посредник между внешним и внутренним. Процесс зрения тесно связан с так называемыми дорациональными силами — фантазиями, желаниями, тревогами, страхами. Между бессознательным и визуальным существует, говоря словами Понталиса, осмос. Не просто взаимное притяжение, но взаимное втягивание. Экран с образами всасывает подобное ему пространство психическое. Два гомологичных пространства, две онейроидные среды пронизывают друг друга. Посмотрите, как компания друзей замолкает при включении телевизора. Как люди забывают друг о друге, когда зажигается волшебный экран.

Экран — волшебный. Телеэкран подобен экрану сновидений. Интерфейс — прозрачная граница. Между изображениями на экране и глазом нет расстояния. Эстетическая дистанция взрывается, и глаза погружаются в изображение, проваливаются во взгляд экрана. Так же, как исчезает дистанция между ухом и звуком. Акустическая вселенная пронизывает смотрящего на экран. «Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать»?

Услышать — значит увидеть. Увидеть — значит услышать. «Услышать» и «увидеть» представляют две составляющие процесса мышления, который со времен Фрейда в психоаналитической парадигме не соотносится исключительно с сознательной активностью. Мышление как раз подчеркивает невозможность «исключительно сознательной активности».

В книге «Я и оно» мышление рассматривается как двоякий процесс, связанный со словом, слухом, «остатком воспоминания услышанного слова» [*Das Wort ist doch eigentlich der Erinnerungsrest des gehörtes Wortes*] и со зрением, с восприятием предметного мира. Фрейд пишет, что мышление при помощи зрительных образов [*das Denken in Bildern*] — весьма несовершенный процесс осознания, становления-сознательным [*Bewusstwerden*]. Мышление образами архаичнее, ближе к бессознательным процессам, нежели мышление при помощи слов.

Это господство образного мышления и позволяет погружаться с головой в онейроид телевидения. В этот мир призраков, подобий и смерти. Сновидение и телевидение воспроизводят призраки. Интересно, что греческий *эйдолон* — со всеми производными типа *эйдосов*, *идей*, *идеалов* и *идолов* — в первую очередь означает именно призрак, душу умершего, а уж затем образ и портрет.

Бессознательное и оказывается объектом индустриальной обработки за счет экранов телевидения, кино, компьютеров. Образное собирается на одних и тех же

экранах. Экран превращается в основное средство сообщения.

Взгляд, отраженный интерфейсом, возвращается как взгляд желающий. Взгляд пропитывается спецификой желания. Желание незримо, неуловимо, эфемерно, изменчиво. Желание, кажется, не подлежит никакой формализации. Не обретает форму. Однако 26 февраля 1964 года Лакан говорит: в функции желания взгляд играет привилегированную роль. И это понятно, исходя из той роли, которую он играет на стадии зеркала. Взгляд отзеркаливается от экрана зеркала как взгляд желающий. Желание исходит от экрана. Желание сходит с экрана. Желание сходит с экранов в миллионах домов одновременно.

В этой связи нет ничего удивительного в существовании возможности производства желаний. Фабриками, производящими желания, становятся, в частности, рекламные агентства корпораций. Реклама осуществляет открытую торговлю желаниями. Эта реклама вполне может отражаться в сновидении, тайной которого, по крайней мере со времен Фрейда, является желание. Рекламный ролик в сновидении может воспроизводиться и в смысле репрезентации, и в смысле технологии.

Мое сновидение вполне могло быть рекламным роликом. На экране хаотично бегают самые разные собаки. Они начинают встраиваться друг другу в хвост. Затем камера дает общий план сверху: «О». Рекламируется «О». Остается только решить, что именно рекламирует «О». Может быть, образ жизни? Собачий образ жизни? Во всяком случае, не обязательно собачий корм. Собака может исполнять совершенно не собачью функцию в рекламе.

В рекламе фотоаппаратов «Кодак», например. На экране промелькнул человек, вытаскивающий из-под дивана тапку, в которую вцепилась собака. Собака играет роль чего-то забавного и непредсказуемого. Можно даже

сказать, каприз собаки — метонимия желания. Уловить этот каприз может только аппарат «Кодак». «Кодак» — механический глаз аппарата памяти, успевающий, в отличие от человеческого глаза, зафиксировать все. Фотообраз появляется как бы *ex nihilo*, из мира единиц и нулей, из мира «1»/«О». 1:0 в пользу «Кодака». Доверь свой взгляд и свою память «Кодаку», и тогда собака не выскользнет из электросетей вечности. Фотоаппарат важен не только сам по себе, но и как представитель техномира, одерживающего победу над временем. Время, как говорил Ги Дебор, замещается рекламой времени.

Кстати, в 1969 году Ги Дебор, по сути дела, говорит и о замене рекламы брендингом. Он пишет о том, что спектакль конституирует наличную модель преобладающего в обществе *образа* жизни. Сам же спектакль — не совокупность образов, но общественное отношение между людьми, опосредованное образами. Спектакль, пишет он, — это дурной сон закабаленного современного общества, который в конечном счете выражает лишь только его желание спать. И спектакль — страж этого сна. Такая формулировка Ги Дебора представляет собой парафразу положения Фрейда из «Толкования сновидений» о том, что сновидение — страж сна. Современное общество может спать спокойно. Экранные технологии охраняют его сон. Они направляют сомнамбулу на работу, к телевизору, к пивному ларьку.

Реклама существует в информационном телепространстве. Реклама информирует. Ее воздействие в первую очередь как раз и рассчитано на образное мышление. Она «просто» информирует. Никакого анализа в этой компактно упакованной информации быть не может. На это уже нет времени. О чем она информирует? О себе.

Что же такое информация?

Когда-то это латинское слово, *information*, означало обмен сведениями. В середине XX века кибернетика

дополнила это значение: информация — обмен сведениями между человеком и человеком, человеком и машиной, машиной и машиной, растением и растением, растением и животным. С кибернетических времен информация связана с автоматизацией и техническими средствами электроники. Впрочем, индустриальные черты информация стала обретать в XIX веке в связи с распространением электрических сетей коммуникации. Появление телеграфа можно считать точкой отсчета рождения информации. В середине XX века формируется информационное общество. Информация становится объектом торговли, коммерческим продуктом. Информативность информации, ее стоимость, ее существование в качестве товара, коммерческого объекта зависит от ее распространения в пространстве и от ее живучести во времени. Информация существует только тогда, когда она является товаром, объектом промышленного использования. С XIX века, с развитием капитализма, начинается борьба за владение информацией. Информация содействует промышленному производству машинной социальности.

Информация содействует автоматизации, машинизации, унификации человека. Человек больше не хочет владеть грузом знания. Человек хочет быть информированным. Более того, ему не нужна лишняя информация. Ему нужна только та информация, которая необходима для эффективного функционирования.

Информация — быстро усваиваемый продукт. Информация — скоропортящийся продукт. Информация уже не имеет никакого отношения к «разъяснению» и «изложению», как это было в докапиталистическую эпоху. Информация существует несколько секунд. Сегодня один курс доллара, завтра — другой. Кому нужен вчерашний курс? Сегодня где-то убили 50 человек. К завтрашнему дню это уже не имеет никакого отношения.

14. Заказ № 834.

Завтра убьют еще 300 в другом месте. Информация предполагает моментальное стирание информации. Она не рассчитана на сохранение в памяти, на переживание и осмысление. Переживание переносится по ту сторону экрана. Сохранение и осмысление оказываются невостребованными вообще.

Информация непосредственно связана с визуальным порядком. Она — ин-форма-ция — внутренняя форма, образование, просачивающееся внутрь без вопросов. Информация — мгновенная инъекция. Информация предполагает показ против рассказа. Информация — *эйдолон*, призрак *всегда уже* умершего. Информация всегда содержит в себе свое забвение, поскольку она предназначена к умиранию, стиранию, исчезновению. Информация основана на капитализации времени.

На чем, на чем основана информация?

— На вере в прозрачность знака. То, что сейчас происходит на экране, происходит в действительности. Она основана на вере в факт, в фактичность факта. Теленовости — не столько рассказ, сколько показ — иллюзия истины, фактичности. Стремительно мерцают углы зрения и выбранные кадры. Кадры, впрочем, не говорят сами за себя. Нас информируют о том, как их видеть.

5. От собачьего нюха к человеческому глазу

Как наступило господство образного?

Психоаналитическая теория перехода от природного существования к культурному соответствует смене доминанты в анализаторах: от органа обоняния к органу зрения. Мы говорим о тотальной визуальности сегодняшней культуры. Однако зрение и визуальность оказываются априорной чертой антропогенеза. Об этом свидетельствует стадия зеркала Лакана. Об этом размышляет и Фрейд с антропологической точки зрения.

14 ноября 1897 года он пишет своему другу Вильгельму Флиссу о возникшем у него подозрении на тот счет, что в процессе вытеснения играет роль нечто органическое. Это органическое — телесные эрогенные зоны. Причем зоны, оставленные в прошлом. Фрейд так и говорит: «Это вопрос оставления бывших сексуальных зон» [*die Auflassung von ehemaligen Sexualzonen handelt*]. Оставление приводит, в частности, к утрате в жизни человека обоняния, чувства нюха [*Geruchssensationen*], произошедшей в связи с распрямлением. Нос оторвался от земли [*Nase vom Boden abgehoben*], *homo erectus* задрал нос к небу [*Er trägt die Nase hoch*]. Анус, гениталии и органы нюха оказываются разделенными. Созерцание десексуализированного ануса культурного человека не возбуждает. Годы спустя, в последействии раздражение оставленных в ходе антропогенеза органов приводит лишь к отвращению. Человек воротит нос. Ведь память воняет теперь так, как вонял когда-то объект [*die Erinnerung stinkt aktuell, wie in der Gegenwart das Objekt stinkt*]. Память сама как бы становится анальным объектом.

К этой теме Фрейд возвращается в 1930 году в книге «Неудобства культуры». Уход из ольфакторного мира, уход от тактильности, распрямление сопровождают установление господства в антропосфере органов зрения. При этом зрение не развивается до уровня орла или летучей мыши, но играет приоритетную роль среди других органов. Не стоит забывать о том, что глаз человека — это глаз человека, и то, как человек видит мир, не совпадает с тем, как его видят другие существа. Например, как его видит пчела или собака. В этом смысле фон Фриш был обречен на невозможность становления-пчелой. Пчела—фон Фриш — отнюдь не оса-орхидея Делеза-Гваттари. Сновидение человека показывает человеку человеческий мир.

Зрение замещает и обонятельный, и тактильный контакт. Культурному человеку приходится принюхиваться и ощупывать глазом. Эта технология предполагает контакт на расстоянии, телеконтакт. Расстояние предполагает и овременение пространства. Негативность отказа открывает расстояние. Символизация, отлучение от груди, установление принципа реальности — разметка становления-человека, культурного, отстраненного, гигиеничного. Только фантазматически ребенку удается вернуться к единой с матерью коже. Этот фантазм, пишет Дидье Анзье, имеет структуру интерфейса, разделяющего пространство на две части, работающие в одном режиме. Кожа — протоэкран, протинтерфейс, прозрачная граница внутреннего и внешнего.

Зрение позволяет присвоить объекты без прикосновения к ним. Они интроективно перемещаются в психическое пространство. Лицо матери, ее грудь превращаются в присвоенные хорошие объекты. Быть «я», продолжает Анзье значит, уметь уходить во внутреннее пространство. Экранирование пространства, таким образом, начинается задолго до создания выносных, эпифилогенетических экранов. Экран «я» играет роль защитного щита [*Reizschütz*]. В будущем телесный контакт может заставить нас почувствовать враждебность окружающего. Прикосновение содержит в себе и элемент утраты себя, и ощущение хаотичного, катастрофичного характера мира.

Зрение обеспечивается расстоянием. Зрение обеспечивает безопасное расстояние. Зрение в своей бесконтактности напрямую связано с культурой. Бестелесность зрения сопровождает переход с анальной стадии на стадию фаллическую, с биологического уровня на культурный, от позиции индивида к субъекту. История этого перехода связана у Фрейда с уходом от несимволизированных отношений с продуктами дефекации. В

одном из примечаний к «Неудобствам культуры» он разворачивает свою теорию антропогенеза, в ходе которого анальная эротика пала жертвой прежде всего «органического вытеснения», проложившего путь к культуре.

В этом примечании Фрейд начинает свои рассуждения с изменения периодичности сексуального процесса, точнее с превращения заведенного в животном мире хронологического порядка сексуальных отношений в беспорядочность. Это изменение он связывает с отходом на второй план обонятельного раздражения, посредством которого менструальный процесс воздействовал на мужскую психику. Роль обоняния взяло на себя зрение. Зрительное раздражение, в противоположность непостоянным обонятельным раздражениям, действует непрерывно. Подчеркнем, даже во сне.

История начинается с обесценивания обонятельных раздражений и изоляции женщины в период менструации. Продолжается история в преобладании зрительных раздражений, в обнажении половых органов, в постоянстве сексуального возбуждения, в стремлении культуры к чистоплотности. Тяга к чистоплотности возникает из побуждения устранить экскременты, ставшие неприятными для чувственного восприятия.

Некультурный человек — тот, кто не скрывает свои экскременты, и об этом свидетельствуют ругательства. Иначе было бы непонятно, пишет Фрейд, почему человек имя своего вернейшего друга из животного мира, собаки, употребляет как ругательство. «Меня бесит, — возмущается гуляющая с доберманом Глюкоза, — когда чушь называют “собачьей” или говорят “не твое собачье дело”. Разве это имеет хоть какое-то отношение к собакам?!» Имеет, имеет! Собака, объясняет Фрейд, вызывает презрение человека двумя особенностями своего характера. Во-первых, она является животным с тонким обо-

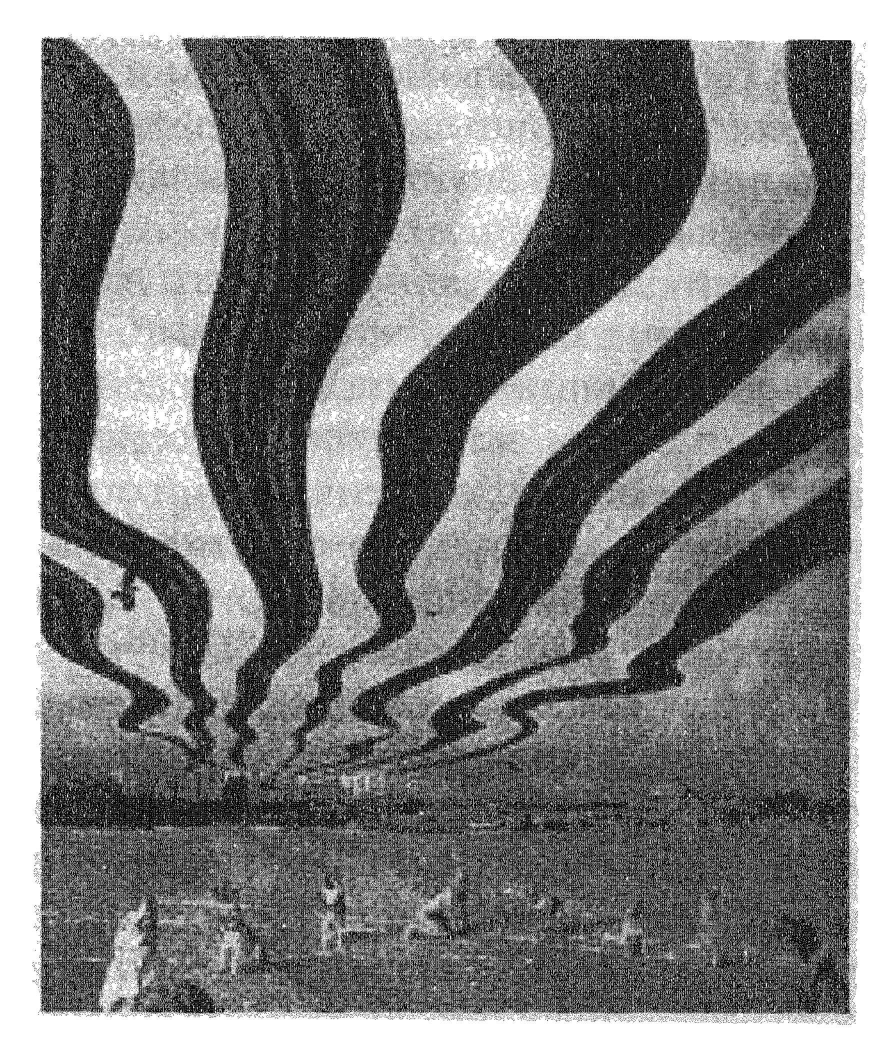
нянием, не испытывающим отвращения к своим экскрементам. Во-вторых, она не стыдится своих сексуальных действий. Не стыдятся своих сексуальных действий собаки и в моем сне: «одна встраивается в хвост другой», третья в хвост второй, четвертая — третьей и т.д. Сексуальность объединяет собак.

В моем сне есть сексуальные собаки, но негигиеничных собак нет. Зато этот мотив эксплуатируется в рекламе. В рекламе стирального порошка «Ариэль» некультурная собака появляется на долю секунды только для того, чтобы опрокинуть какой-то человечий корм на одежду чистоплотного человека. Собака пачкает. Порошок отмывает. Продукт капиталистической гигиены отстирывает собачью некультурность.

Фрейд метафорически обращается к некультурности собак в одной из своих работ, когда речь идет о конфликте культурных запретов и влечений. Собаки представляют влечения человека. Вопрос, которым задается Фрейд в 1937 году в работе «Анализ конечный и бесконечный», следующий: стоит ли будить собак во время анализа?

Речь идет о замене повторяющегося конфликта другим. Фрейд пишет о неуместности для условий душевной жизни предостережения не будить спящих собак, которое так часто выдвигается в ответ на стремления исследовать подземный психический мир. Когда влечения вызывают нарушения, собаки не спят, а когда они действительно спят, разбудить их психоаналитик не в силах. Впрочем, это утверждение, на взгляд Фрейда, не совсем верно, его необходимо обсуждать более тщательно.

При словах «разбуженные собаки» я вижу политическую картину Кулика: 12 собак представляют Евросоюз, над которым реет американский флаг.



Собаки на его картине также образуют круг, как и в моем сне. На этой политической картине европейские *собаки лают — ветер носит.* Над ними уже завис доминирующий флаг. Собаки Кулика, в отличие от «моих собак», — масс-медийные. Да и ракурс здесь совершенно иной. Масс-медийные собаки указывают на конфликт Информации/Знания. Политическое, масс-медиатическое, информационное подчиняется экономическому порядку, а не порядку знания.

6. Ночь знаний

Просыпаясь, я записываю свое сновидение и тотчас даю ему название. Сновидение — рассказ, и название это подчеркивает. Название содействует и запоминанию сновидения, и его пересказу. Как и название кино-

фильма. Достаточно сказать «Ночи Кабирии», чтобы возникли какие-то обрывочные кадры из фильма. Достаточно вспомнить «Ночь знаний», чтобы промелькнули образы сновидения.

«Ночь знаний». Двусмысленность этого названия совершенно очевидна. С одной стороны, «ночь знаний» восполняет «день знаний». Поскольку на сей раз никаким докладом, чтением, заседанием или семинаром мы не отпраздновали 1 сентября, День Знаний, то праздник приходит ночью. Так что я все же отметил День Знаний во сне. С помощью образа собаки, друга человека, порождения человека, технопротеза человека и справляется этот праздник. Собачьи хороводы отмечают Ночь знаний. Знание приходит ночью, во сне.

С другой стороны, «Ночь знаний» можно прочитать как: для знаний наступила ночь. Такое прочтение отнюдь не притянуто к этому сновидению с учетом того, что «речь идет» в нем об информации. Информация и знание образуют оппозицию. Даже то, что не изображено, а написано на экранах, предназначено не для анализа, исследования, детального рассмотрения, но для незамедлительного восприятия и моментального стирания. Информация усвоена. Информация поступила в виде растворимого [*instant*] ребуса.

7. Собачий ребус

Почему Фрейд называет сновидение ребусом? Какие черты позволяют ему провести это сопоставление? Что позволяет их отождествлять?

Обратимся к началу главы VI «Деятельность сновидения», ко второму (и последнему) абзацу введения. Фрейд делает это введение перед тем, как нацелиться на детальное представление механизмов работы бессознательного — сгущения, смещения, изобразительности.

Вот это место: «Мысли и содержание сновидения предстают перед нами как два изображения одного и того же содержания на двух различных языках, или, вернее говоря, содержание сновидения представляется нам переводом мыслей на другой язык, знаки и правила которого мы должны изучить путем сравнения оригинала и этого перевода. Мысли сновидения понятны нам без дальнейших пояснений, как только мы их узнаем. Содержание же составлено как бы иероглифами, отдельные знаки которых должны быть переведены на язык мыслей. Представим себе, что перед нами ребус: дом, на крыше которого лодка, потом отдельные буквы, затем бегущий человек, вместо головы которого нарисован апостроф и пр. На первый взгляд нам хочется назвать бессмысленной и эту картинку, и ее отдельные элементы. Лодку не ставят на крышу дома, а человек без головы не может бегать; кроме того, человек на картинке выше дома, а если вся она должна изображать ландшафт, то при чем же тут буквы, которых мы не видим в природе. Правильное рассмотрение ребуса получается лишь в том случае, если мы не предъявим таких требований ко всему целому и к его отдельным частям, а постараемся заменить каждый его элемент слогом или словом, находящимся в каком-либо взаимоотношении с изображенным предметом. Слова, получаемые при этом, уже не абсурдны, а могут в своем соединении воплощать прекраснейшее и глубокомысленнейшее изречение. Таким ребусом является и сновидение, и наши предшественники в области толкования последнего впадали в ошибку, рассматривая этот ребус в виде композиции рисовальщика. В качестве таковой он вполне естественно казался абсурдным, лишенным всякого смысла».

Перевод — вот что позволяет Фрейду провести сравнение. Он говорит об одном и том же содержании, выраженном на двух различных языках [*Traumgedanken*

und Trauminhalt liegen vor uns wie zwei Darstellungen desselben Inhaltes in zwei verschiedenen Sprachen]. Идея перевода оказывается при этом близкой идее переноса [*...oder besser gessagt, der Trauminhalt erscheint uns als eine Übertragung der Traumgedanken in eine andere Ausdruckweise*].

Говоря о ребусе, Фрейд использует два слова: собственно латинское *rebus* и немецкое *Bilderrätsel*, загадка в картинах. Это второе слово ассоциируется с языком в картинах [*Bilderschrift*]. Переводчик на русский язык передает его как «иероглиф». Язык в картинах — понятие, которое является для Фрейда одним из принципиальных при описании работы сновидений [*Traumarbeit*].

Сновидение — это ребус еще и по причинам многослойности своего текста. Сновидение = ребус = палимпсест. Один текст реконструируется в другой. Сновидение и ребус — загадка, которую нужно разгадать. На первый взгляд сновидение и ребус предстают чем-то, лишенным смысла. Бессмыслица возникает на уровне синтаксиса, соотношения элементов. Человек может быть без головы, но вряд ли может бегать. Человек может быть без головы, но едва ли она может заместиться апострофом.

Чтобы сновидение и ребус обрели смысл, необходимо разделить его на составляющие части и производить замещение отдельных элементов. Принцип этот можно назвать принципом Артемидора. Осмысленное рассмотрение ребуса получается лишь в том случае, если анализу подвергаются его отдельные части, каждая из которых замещается слогом или словом [*jedes Bild durch eine Silbe oder ein Wort zu ersetzen*].

Ребус принадлежит порядку изобразительного, визуального, порядку *Darstellbarkeit*. Значимость этого порядка подчеркивается Фрейдом не только в онейрореальности, не только в антропогенезе, но и в его собственных разработках психического аппарата. Психоаппарат

Фрейда представлен в «Толковании сновидений» как техноаппарат: подзорная труба.

Ребус говорит отдельными объектами. Он говорит отдельными слогами и буквами. Фрейд восклицает: «*...при чем же тут буквы, которых мы не видим в природе*»? Перефразируя его, можно сказать: при чем же здесь природа, когда мы видим одни только буквы? Образы собак образуют букву. Разные собаки образуют одну букву. Беззвучно изображают они «О». Никто не лает. Собаки апеллируют к зрению. Собачье множество образует букву.

В речи, как показывает сновидение, всегда есть образ. В дискурсе, говорит Лиотар, всегда есть фигура-образ [*la figure-image*], фигура-форма [*la figure-forme*]. Иначе говоря, фигура-форма — это присутствие не-языка в языке [*la figure-forme est la présence du non-langage dans le langage*]. Дискурс всегда содержит в себе изобразительное пространство [*espace-figural*]. Оно становится совершенно очевидным в дискурсе сно*видения*. Об этом и свидетельствуют в моем сновидении собаки.

В докладе «Инстанция буквы, или Судьба разума после Фрейда» Лакан говорит: слова Фрейда о том, что сновидение — это ребус, следует понимать буквально. Это обусловлено присутствием в сновидении той самой буквенной, фонематической структуры, в которой внутри дискурса формулируется означающее. Образы, населяющие сновидение, — корабль на крыше и человек с апострофом вместо головы — нужно рассматривать в качестве означающих. Подобная структура языка позволяет читать сновидения. Она лежит в основе и значения сновидения, и его толкования. Фрейд показывает, что ценность образа как означающего не имеет ничего общего с его значением.

Образ — тоже буква. Образ — тоже означающее. Это и решает проблему преобладания предметных пред-

ставлений в визуальном порядке сновидения. Предметные представления — не означаемые, лишившиеся своего означающего. Предметные представления в сновидении, как и в ребусе, — означающие. На это и указывают собаки буквой «О». За что я им и благодарен. Сновидение в форме ребуса отвечает на давно мучивший меня вопрос о соотношении двух типов представлений Фрейда (предметных и словесных) и двух составляющих знака де Соссюра в версии Лакана. Словесное представление включает и акустический образ, и образ означаемого объекта. Ребусно-шизофреническое расщепление этих двух типов образов в сновидении приводит к тому, что каждый из них функционирует как означающее. Вот почему и Лакан, и Деррида заявляют: «Нет ничего, кроме означающих» [*il n'y a que du signifiant*]. Образы собак в сновидении формируют букву означения, «О».

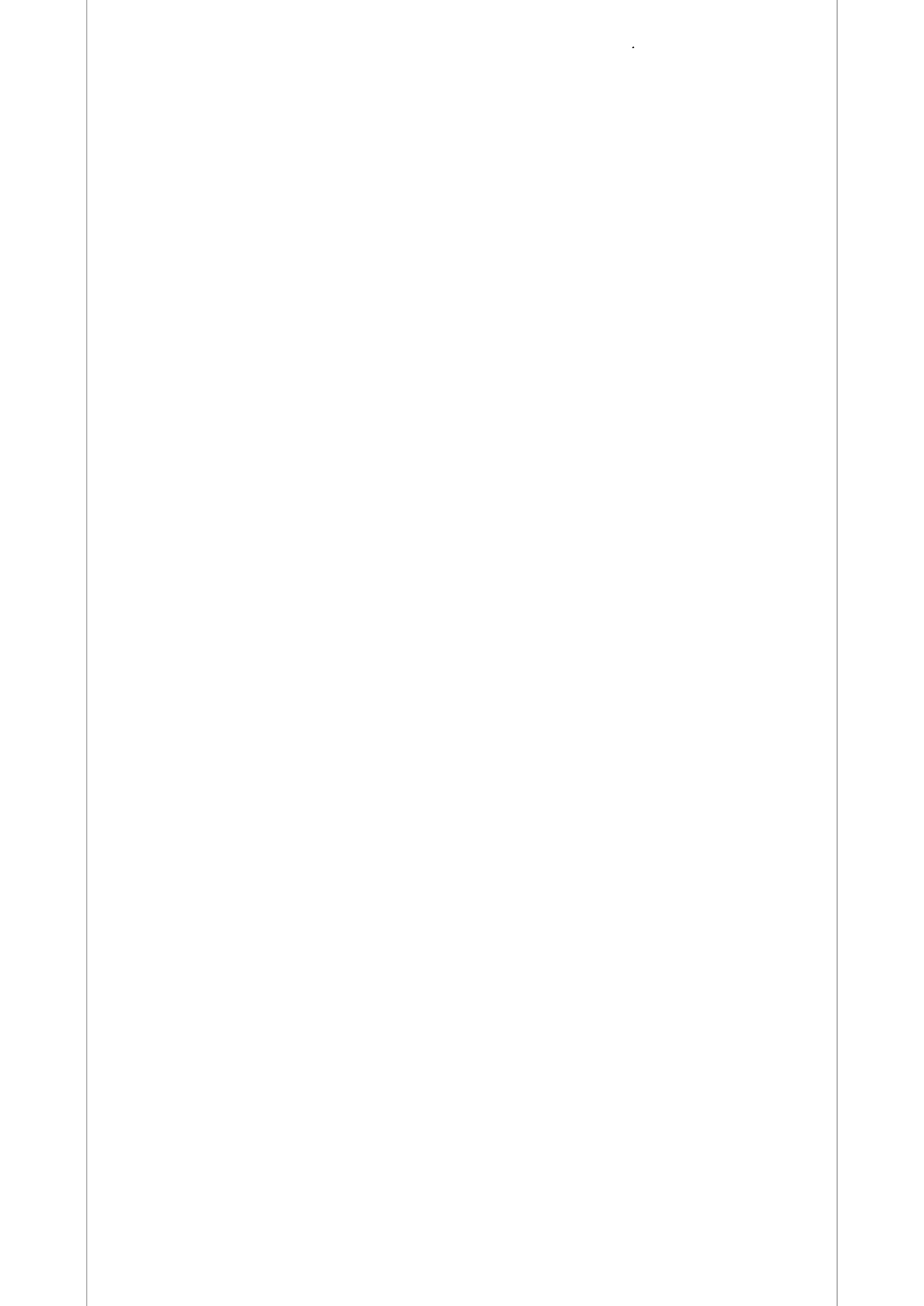
Буква «О» вызывает во мне ряд ассоциаций. Мне приходит в голову Оса. Нет-нет, не ос*а*, а *О*са. Акцент смещается с осы (пчелы и дрозофилы) на норвежское имя. Оса — так звали норвежскую художницу, с которой я был знаком лет пятнадцать назад и которую благополучно забыл. Но призрак ее вернулся в сновидение о собачьем ребусе. Интересно, что имя это пишется с буквы Е. Звук «О» в норвежском языке представлен двумя буквами «О» и also «Е». «О» забирается на вершину первой буквы алфавита. Кстати, и по-русски «о» и «а» вполне заменимы: Олеся, Олег звучат по-русски как Алеся, Алег.

Как ни странно, оса связана не только с пчелой, но и с собакой во сне. Связным же выступает волк. В «Римской речи», через несколько страниц после упоминания фон Фриша с его танцующими пчелами, Лакан говорит: слова могут претерпевать символические увечья и совершать воображаемые действия. Так появляется Wespe, оса, которая путем кастрации-отсечения первой буквы

W обращается в S.P. — инициалы Человека-Волка [Сергея Панкеева]; превращается в момент осознания им символического наказания, которому он подвергается со стороны Груши, осы.

Образы собак пишут. Именно пишут, а не говорят, как бы напоминая о мысли Фрейда: психический аппарат — аппарат письма. Собаки не только встраиваются друг в друга, но и пишут букву за буквой. Кроме буквы «О», я «*успеваю выхватить вторую букву — то ли "L", то ли "S"*». «*То ли "L", то ли "S"*» означает и «L», и «S». Логика сновидений, говорит Фрейд, «и, и», а не «то ли, то ли». Смежность этих двух букв относится, как сказал бы Лиотар, к смыслу воспринимаемому [*sens sensible*], а их онейроидная одновременность — к смыслу либидному [*sens libidinal*]. В режиме бодрственного восприятия текста сновидения «L» вполне напрашивается за «О»: ОЛеся, ОЛег и ОЛя. ALL right! Похоже, в этом сновидении сбывается мое давнишнее желание. Мне так хотелось, чтобы хоть раз я увидел во сне именно то место, где я сплю. Собаки пишут «О», затем — «S» и «L», после чего происходит возврат. Куда? — Обратно! То есть разворот к «О». Что получается? —

OSLO



Павел Пепперштейн

КРИТИКА СНОВИДЕНИЙ

(СНОВИДЕНИЯ И КАПИТАЛИЗМ)

Мыслей, свободных от языкового материала, не существует.

И.В. Сталин

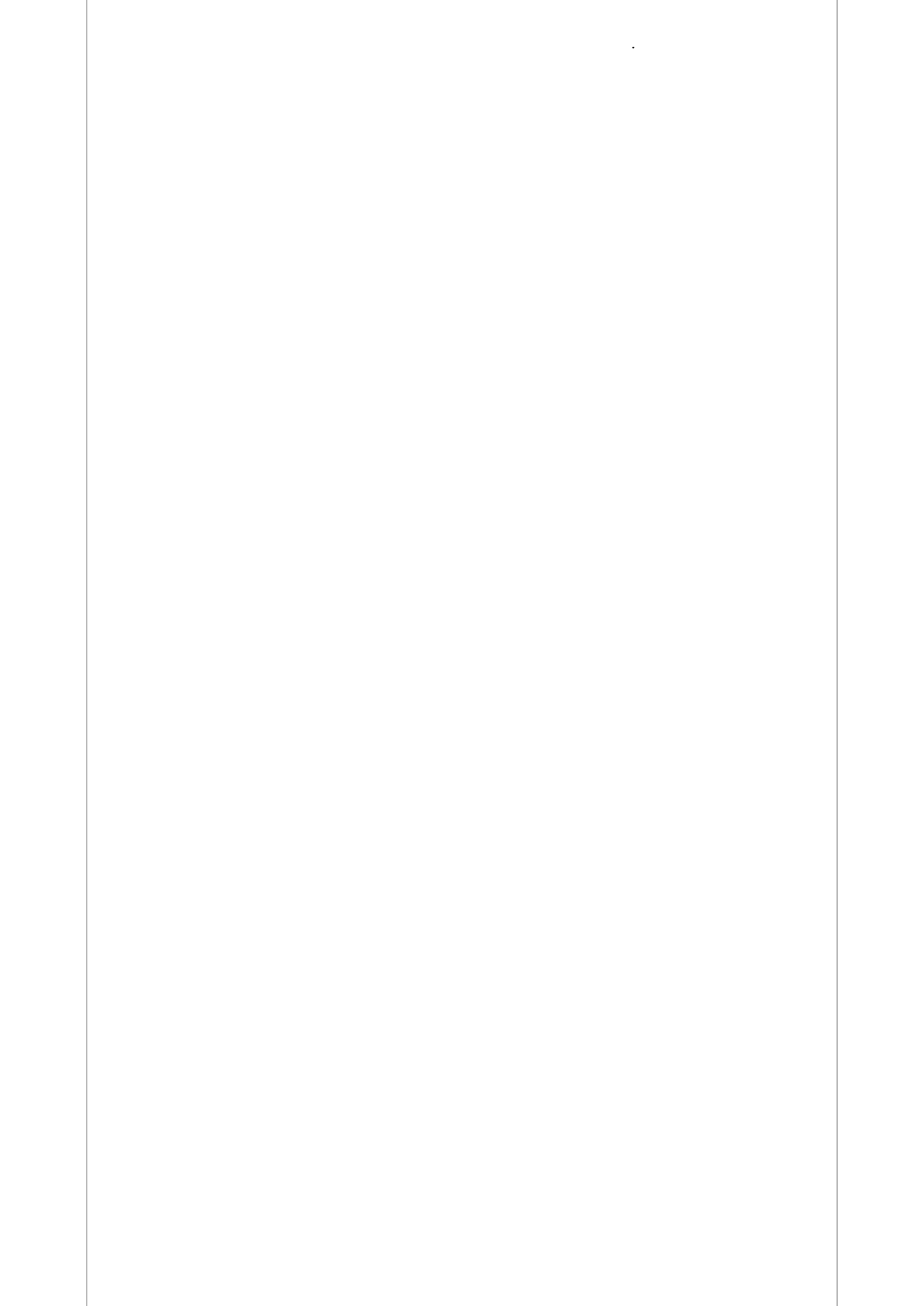
Снился мне сад...

Романс

Сон сообщает: ничто не имеет ключей к своему разрешению внутри себя самого, за исключением тех искусственных явлений, что сконструированы изначально так, чтобы содержать в себе ключи к своему разрешению: существует множество технических трюков и приемов, способствующих исполнению этой задачи, однако каждое исполнение ее действует в течение лишь определенного срока, по истечении коего часть «ключа» все же неизбежно будет утрачена и затеряется среди «внешних обстоятельств».

Однако нам все же известны сновидения, которым удается стать такими «искусственными явлениями», — и понять их можно, лишь не проснувшись, до пробуждения — понимание сновидения возможно, лишь пока сновидение длится.

Послесловие



КРИТИКА СНОВИДЕНИЙ

Структура данной книги — регулярная аппликация. Тексты — сновидения, толкования, лекции, критические ремарки — перемежают друг друга в ритме, который не связан ни со смыслом, ни с поэтикой, ни с образностью сновидений, ни с идеологическим характером их толкований. Сам метроном этого чередования мне представляется сутью данной книги. Сновидения — это прежде всего ритмические структуры. Это тип прослоек, регулярностей, ведь именно сон является основой любой регулярности, любого «режима». Мы всегда находимся в некоем зазоре между произвольностью и непроизвольностью наступления и прерывания сна. Мы можем заснуть случайно, мы можем проснуться тогда, когда проснемся. Разомкнутость сновидения в сторону пробуждения, его обреченность прерваться пробуждением делает сон хрупким материалом: это тот тип реальности, который всегда уступает место другой реальности. В сновидении заложена высочайшая степень самокритики, самоустранения. Сон, несмотря даже на пафос любой обращенной к нему экзегезы, всегда сам о себе говорит: я *всего лишь* сон. Мы знаем вес этого «всего лишь». Любая экзегетика борется с этим «всего лишь», но на самом деле базируется на этом «всего лишь». It's *just a dream*. Или, как поет одна певица, «Every dream is just a dream».

Ритмическая структура этой книги дает возможность читателю понять, что речь не идет ни о теории, ни о литературе. Речь идет скорее о том, с чем работал Бах в своем произведении «Хорошо темперированный клавир», — о *постановке* времени сна и *постановке* времени бодрствования, о намеке на глубокий и нестираемый зазор между этими временами — зазор, из которого, видимо, и проистекает то, что я бы назвал *возможностью продолжать жить.*

ТОЛКОВАНИЕ СНОВИДЕНИЙ

(Вместо введения)

> Пусть льется песня, песня роковая,
> Пусть льется песня горя и страстей!
> Пусть сердце плачет — ничего не значит,
> Пой, цыган, играй, цыган, — струны
> не жалей!

Так поется в цыганском романсе, и можно сказать, что это песня о деятельности сновидения — во сне мозг «танцует цыганочку», он выступает solo, остается наедине с собой и внезапно осознает часть себя как публику, которая заслуживает, чтобы «show must go on». Фрейд считал, что сновидение работает с личной историей, с биографическим материалом, и то обстоятельство, что сновидение структурировано как ложь или как шутка, ничего не меняет в этой ситуации. Фрейд также полагал, что из сбивчивой речи сновидения вырастает то, что он, любитель античности, чтил под именем «рока» и понимал как «личный рок», как «судьбу человека». Однако с момента публикации его «Толкования сновидений» прошло более ста лет, и, являясь зрителями сновидений сейчас, мы уже не обольщаемся приятной (или тягостной)

эгоцентрической иллюзией, что наш сон рассказывает нам о нас самих. Конечно, наше сновидение знает о нас много. Как принято считать после Фрейда, оно знает больше, чем подозревает бодрствующий разум, но оно знает не все. Далеко не все. Иногда же оно знает о нас, современных существах, меньше того, что *могло бы знать* — и прежде всего потому, что оно уже не слишком-то и интересуется нами. Кажется, со времен Фрейда сновидение научилось пренебрегать сновидцем, ускользать из его тесных объятий, или же оно всегда было меньше или больше, чем тайна сновидца, и сообщает оно всегда намного меньше или намного больше, чем содержится в этой тайне. Если дело обстоит таким образом, это означает, что цена символов сновидения стремительно падает, а цена эстетических или технических эффектов сновидения стремительно возрастает. Мы требуем от себя сновидений отчетливых, великолепных, нежных, сильных, ласковых, жестоких, глупых, комичных, космических, откровенческих, предельно пафосных или же предельно карикатурных, вовлекающих нас в мистическую интригу или же одним движением вытряхивающих нас из рукава всех интриг. Мы научились общаться со сновидением как изощренные и капризные потребители, у нас уже почти нет секретов от самих себя, но мы хотим, чтобы сновидение все же дышало тайной, — и оно дышит тайной, однако это больше не наша тайна, это тайна самого сновидения, тайна его отношений не с нами.

Таким образом, «не-я», которое есть совершенный зритель и абсорбент сновидения, это совсем не «Оно», которое, по предположению Фрейда, является автором или режиссером-постановщиком сновидения. «Не-я» — это абстрактные массы, фрагменты возможных сообществ, интегрированные в наше существо не как совокупность тел, а как совокупность «мест», позиций, ракур-

сов. Это и есть «воображаемая публика», толпа наших душ. Кино, как богослужение в католическом храме, показывает себя равномерно людям и пустым креслам, которыми заполнен кинозал или церковь. Этот триумф показа (хочется вспомнить выражение «мозговой показ», которым один душевнобольной обозначал в своем дневнике сновидения и галлюцинации) сводит личную историю сновидца всего лишь к эпизоду онейросюжета и заставляет нас рассматривать сновидение как прообраз тотальной массовой культуры нашего времени. Своим «Толкованием сновидений» Фрейд создал «ветхий завет» этой современной массовой культуры, его текст выступил гарантом для демократического стирания иерархий: в современной экономике значение сновидения так высоко, что сопоставимо лишь со значением и ролью рекламы: в капиталистическом мире, где за все следует платить, только сновидения и реклама даются потребителю бесплатно, но именно поэтому они в совокупности и создают то символическое пространство, где разворачивается товарный обмен. Исполнение всех желаний и инсценировки всех страхов — те функции, которые психоанализ зарезервировал за сновидением, они теперь выполняются высоко технологизированной массовой культурой, и таким образом именно из сновидения и из его «подачи» в бодрствующий мир и рождается глобальный энтертейнмент. Действуя в этом обезличенном, но и мистическом режиме индустрии развлечений, сновидение перестает быть сновидением в классическом понимании этого слова: оно уже на пути к галлюцинации. И сновидение идет по этому пути быстрыми шагами. Происходит дрейф от сновидения к *галлюцинированию во сне*. В будущем, я полагаю, сновидения в традиционном вкусе станут редкостью (возможно, ценной, а может быть, и пренебрегаемой редкостью), тогда как галлюцинации будут вздыматься

щедрым фонтаном, питая собой повседневность и насыщая влагой онейроида даже те уголки сознания, которые оставались сухими и пустынными в аскетические времена сновидений.

Итак, сновидение рассматривается нами как гарант массовой культуры, как эскиз глобальных коммуникаций и всепроникающего масс-медиа, а также складывающегося на наших глазах трансэтнического амьюзмента. Сновидение есть то, что нельзя показать другим, оно также не может быть повторено, тиражировано, — и как таковое, будучи зоной абсолютной эксклюзивности, оно позволяет осуществляться массовым и бесконечно тиражированным техническими средствами искусственным галлюцинациям наших дней. Значит ли это, что мы собираемся предложить исключительно культурологический или даже социокритический взгляд на сновидения? Значит ли это, что мы собираемся проигнорировать, увлекшись динамикой общественных и языковых трансформаций, то, что называют «душой сновидения»? Нет, конечно же, нет! Душа, а в некоторых случаях даже сердце (общее для сновидения и сновидца) остаются в центре нашего милосердного внимания. Душа — это чрезвычайно гибкий гигант, это гигант-гимнаст, бесшумно и стремительно скачущий по крошечным телам. Иногда душа дает смотр своим телам, и в эти моменты она, как Сталин или Гитлер, смотрит на их колонны, на распускающиеся цветы, сотканные из детей, на струящиеся реки физкультурниц — смотрит и не узнает, как не узнаем мы себя во сне. А сердце? Сердце — это необозримый и сияющий экран — никакая масс-культура, никакой Голливуд, никакое MTV не в силах заполнить образами все поле этого огромного экрана, как не в силах насытить его наши и не-наши сновидения, как в былые времена не могли заполнить этот экран массо-

видные пантеоны божеств и демонов, на манер индуистских, тибетских или ацтекских. Семь белых волков или семеро смелых, Шива или Мадонна, Мальчиш-Кибальчиш или Бивис и Батт-хед — все это лишь микроскопические и яркие точки, быстро и тихо поглощаемые сердечной пустотой. «Пусть сердце плачет — ничего не значит!» — поется в романсе. Плачет ли сердце или смеется, оно не создает значений. Оно порождает любовь: этот пронизывающий все не-знак, подчиняющий себе все знаки. А впрочем...

Психоанализ и медгерменевтика

Мое уважение к психоанализу велико, моя вера в его терапевтическую эффективность ничтожна. Кажется, и сам Фрейд испытывал подобную амбивалентность в отношении собственного учения. Дискурс Фрейда, а в особенности его описания собственных сновидений, пронизаны двумя противоположными страстями: комплексом величия и чувством вины. Кабинет Фрейда организован так, что в этом пространстве везде толпятся боги, на рабочем столе и в шкафах они стоят плотно и мелко, как деревья в лесу, в то время как сам Фрейд возвышался над ними, как горный хребет. В его пространстве множество мелких тел, и все это — тела богов; за обожанием коллекционера скрывается желание унизить этих некогда могущественных идолов прошлого и умирающего настоящего, подавить их своим величием, за которым резервирована сфера будущего. Здесь толпы мелких тел (публика, зрители) и только два огромных тела (протагонисты, авторы) — сидящее тело аналитика и беспомощно распростертое на кушетке тело пациента. И если комплекс величия адресован толпе богов, то чувство вины вызывается лежащим телом пациента, которому Фрейд на самом деле не в силах помочь. Сквозь

сновидения Фрейда красной (точнее, белой) нитью проходит мучительная полумысль о неправильно поставленном диагнозе, о пациенте, которого сочли невротиком, тогда как он был серьезно болен физически. Первый исследовательский импульс Фрейда был импульс анестезиологический: именно с поисками новой анестезии связаны его ранние исследования кокаина. Этот доктор слишком остро ощущал боль существ.

Взаимосвязь истолкования и анестезии находится и в центре внимания Инспекции «Медгерменевтика» — группы, в рамках деятельности которой осуществилось в период 1988—2000 весьма развернутое резвление дискурса на стыке того и другого — на стыке тотального истолкования и галлюциногенной анестезии. Данную книгу, посвященную сновидениям, я рассматриваю как продолжение медгерменевтического исследования, и поэтому мне хотелось бы присвоить этой книге статус тринадцатой книги МГ (имея в виду уже написанные МГ двенадцать книг), несмотря на то что задумана она была и осуществляется в соавторстве с Виктором Мазиным, который не является членом МГ, зато является профессиональным психоаналитиком. Таким образом, поле данной книги создается как пространство соавторства медгерменевтики (с маленькой буквы и без кавычек) и психоанализа. Это общение микрогруппы с макрогруппой, соавторство микроструктуры, организованной как перманентное исчезновение, с макроструктурой, надежно организующей себя в качестве постоянного присутствия. Одна из задач этой книги — проверить, возможна ли та медгерменевтика с маленькой буквы и без кавычек, которая выше была упомянута.

Дальнейший текст представляет собой коллаж моих записей, сделанных в разное время и содержащих описания моих сновидений и сновидений, рассказанных мне друзьями, плюс стенограммы импровизированных

лекций, прочитанных либо в «Музее сновидений д-ра Фрейда» в Петербурге, либо записанных на магнитофон в квартире Виктора Мазина и Олеси Туркиной на Васильевском острове. Хаотическую речь этих лекций, а также конспективно-спорадический характер записей я сохранил, считая, что они ближе к риторике сновидений, нежели какое-либо чрезмерно внятное изложение.

Двойной агент

Лишь одно замечание относительно различий между психоаналитическим методом и методом МГ: в огромном массиве устных и письменных текстов медгерменевтического «Пустотного Канона» подвергается истолкованию все, кроме сновидений. При этом описания сновидений присутствуют во множестве, обычно эти описания играют роль концовки, своего рода вензеля или уходящего в собственную бесконечность росчерка в конце текста. Иногда сновидение появляется как осколок или фрагмент в начале текста, в виде эпиграфа. Старинная традиция виньеток и буквиц, открывающих и закрывающих текст, напоминает нам, что у текста нет начала и конца: он выныривает из узора, из орнамента, и затем удаляется обратно в узор, в то биоморфное переплетение линий, в те сплетающиеся хвосты букв и подписей, которые так любил изображать Леонардо. Сходную роль играет онейронарратив в медгерменевтическом тексте: текст просыпается и засыпает у нас на глазах, не прерываясь, не иссякая. Грубо говоря, сновидения выступают не как объекты, а как субъекты интерпретации. В этом смысле название «Толкование сновидений» может читаться двояко, в отличие от названия книги Фрейда. Русский язык, как известно, дает приют любой амбивалентности. Итак, это название может читаться (и читается) как «Толкование (посредством) сно-

видений», или «Толкование как форма деятельности сновидений», или даже так: «Толкование во власти сновидений».

Закончим эпиграфом. Двойного агента спросили: «На какие две силы вы работаете?» Он ответил: «Я работаю на одну лишь силу. Имя ей — двойственность».

ПОКУШЕНИЕ

Давно мне приснился сон, который почему-то произвел на меня столь сильное впечатление, что и сейчас его помню. Снился фильм. Действие разворачивалось в западной стране, в большом городе. Маленький мальчик из богатой и властной семьи был помещен в пансион. Как-то раз к пансиону (кирпичный особняк в глубине сада) подкатил длинный белый открытый автомобиль, за рулем — импозантная старуха. Я уже знал, что старуха — член террористической организации. Она забрала ребенка (это было подстроено заранее), посадила его рядом с собой на переднее сиденье, и они помчались. Старуха все прибавляла скорость, и ветровое стекло както странно обрывалось, словно было срезано наискосок, защищая от ветра старуху, но не прикрывая ребенка. И было в городе одно особое место, место страшного ветра — колоссальный мост. Особенно если ехать по нему «под определенным углом». Они выехали на мост, и, когда мчались по нему, ребенку ветром снесло голову и унесло ее в сверкающую воду залива. Совершился террористический акт, тщательно подготовленное покушение. И (как всегда в таких фильмах) потянулось расследование. И (как всегда в таких фильмах) немолодой и усталый следователь самоотверженно бился о разные метафорические стены: о стену тайны, о стену холодного равнодушия в обществе, о стену круговой поруки правя-

щих кругов, о стену циничного молчания потенциальных свидетелей. Аквалангисты прочесывали дно залива в поисках головы ребенка, но даже ее не удавалось найти. Следователь вернулся на свое рабочее место в брюках, мокрых до колен. Его вызвали к начальству, и он согбенно спешил по коридору, на ходу выжимая воду из серых измятых брючин. Когда он вышел из кабинета начальника, лицо его выражало бесконечное унижение. Его окружили младшие сотрудники.

— Я отстранен от следствия, — горько произнес он. — Но почему? (Тут он закрыл лицо руками, поскольку собирался сказать то, в чем содержалось чудовищное надругательство над его достоинством.) Почему надо было назначать на мое место кенгуру?!

Новым следователем стал я. Таким образом я, зритель этого фильма, втерся в число его действующих лиц. Я перемещался по коридору полицейского управления скачками, сопровождаемый холодными взглядами сотрудников, которые все сочувствовали моему честному предшественнику, отстраненному от дел. Но мне-то было все равно. Меня переполняла радость, светлое веселье, якобы свойственное моей нечеловеческой природе. Я скакнул в свой кабинет, закрыл за собой дверь. И в зеркале, которое висело там, я увидел, что я действительно кенгуру. Серый партикулярный костюм, напяленный кое-как, забавно топорщился на моем теле. Ноги были изогнуты назад, передние лапы высовывались из рукавов и смешно свисали над животом. Огромный сильный хвост сзади упирался в пол. Над белым воротничком рубашки и узлом галстука торчала узкая морда с черными внимательными глазами. Меня охватило ощущение счастья. Я был несказанно рад, что я кенгуру и что меня назначили расследовать это дело. От приступа эйфории я и проснулся, чувствуя себя настолько веселым, как будто отныне собирался поселиться в раю.

ВЕЧНЫЕ КОЛОНИИ

Как-то раз в разгаре чистой и светлой весны в счастливом городе Риме мне снилось, что я выпиваю с неким исследователем творчества Гёте. Этот исследователь (уже сильно пьяный) излагал творческую биографию Гёте таким образом: Гёте якобы начал с составления некоего огромного корпуса текстов, некоего многотомного канона. (Рассказ сопровождался визуализацией: я видел корешки огромных книг, переплетенных в старинную кожу, в глубине идеально холодных шкафов.) По словам исследователя, труд этот суховат, многословен, почти не нужен читателям, но в самом занятии этим каноном и в самом его существовании (помимо его текстового содержания) оказалась заложена истина, служащая оправданием и обоснованием жизни Гёте. Затем, рассказывал исследователь, Гёте стал создавать каскады ярких, невероятно запоминающихся фрагментов. Эти фрагменты в основном описывали фигуру льва, фигуру, отчасти человекоподобную, отчасти геральдическую, с каким-то огнем, бьющим из головы льва, вверх, из гривы, как из куста. Во сне я видел одновременно и льва, и повествующего знатока Гёте (который был настолько пьян, что постоянно ронял со стола разные предметы).

Потом, когда я проснулся, я помнил дословно несколько фраз из комментариев знатока Гёте к образу льва. Попытаюсь воссоздать, хотя бы приблизительно, его стиль, богатый пьяными гиперболами.

«Гёте передал головокружение власти, ее оранжевость, ее жестокую доверчивость и тот неосторожный пафос, с которым она размазывает мягкие складки своей самозабвенной наморщенности о массу подданных, уткнув в припадке великодушного оцепенения свою “золотую морду” прямо в те закутки, откуда ответвляется коварство».

Несмотря на восторг, в этих комментариях присутствовал оттенок осуждения. Все это стало ошибкой Гёте, растянувшейся на весь средний период его творчества. Это оказалось ошибкой в каком-то «высшем» смысле, несмотря на то, что эти фрагменты, эти литературные вспышки ярче всего запечатлели поэтический гений Гёте и оказали огромное влияние на последующую литературу. Только в конце жизни Гёте отказался от этой ошибочной вспышечности, от неосторожной яркости и написал новый «канон», новый многотомный корпус, который, хотя и не был столь огромен, как сочинения его молодости, но по значению своему превосходил труды юных лет. Во сне я держал в руках тома старинного издания. Помню русский перевод названия многотомного канона. Мне объяснили, что перевод старый и странный, но он успел закрепиться в культурной памяти, поэтому было бы опрометчиво заменить его новой версией. В русском переводе многотомный канон назывался «Колонии, которые способны жить вечно». В оригинале, кажется, название звучало как-то вроде «Colonia aeternitae» (я пытаюсь воспроизвести «латынь сна»). Затем мы еще долго обсуждали во сне архаические переводы этого названия на английский. Если не ошибаюсь, было три версии: «Eternal colonies», «Colonies, that stay forever» и еще одна, которую я забыл.

В чаду этих дискуссий я и проснулся.

Снилась светловолосая девушка, незнакомая. Я подхожу к ней, вынимаю хуй и кладу ей на голову. Затем я кончаю ей на макушку. Она при этом говорит: «Как жаль, что у тебя так много забот».

СНОВИДЕНИЕ О РЕСНИЦАХ

Девушка Ю. рассказала о часто повторяющемся сновидении: она видит свои собственные закрытые глаза с длинными пушистыми прекрасными ресницами. Она восхищена красотой своих ресниц. В ответ на ее просьбу проанализировать сновидение я предложил ей версию «в духе Лакана». Сновидение, на мой взгляд, относится к ряду тавтологических или же иллюстрирующих себя. Данное сновидение является прямой (билингвистической) визуализацией понятия re-dreaming (повторяющееся сновидение). Именно таким образом расшифровывается слово «ресницы» (ре-сниться — сниться снова и снова), на котором девушка сделала отчетливый акцент в своем рассказе. Сновидение интересно тем, что вроде бы перемещает зрителя сновидения изнутри «наружу»: вместо того чтобы видеть нечто за закрытыми веками, она видит (якобы извне) свои собственные закрытые глаза. Это, между прочим, как раз то, что в жизни увидеть невозможно, — ни в каком зеркале, даже самом сложном, мы не видим *никогда* своих плотно закрытых глаз. Только фотография может дать нам такую возможность, но фотография или кинозапись — это прошлое (т.е. мы опять сталкиваемся с «ре», с ре-сниться, с ресницами).

Таким образом, это одно из самых простых, но в то же время самых прекрасных сновидений, мне известных, ведь это сновидение о красоте. Это сновидение свидетельствует об абсолютно экстериоризованной форме нарциссизма: Ю. как бы говорит себе этим сновидением: кто-то смотрит на меня, пока я сплю, и этот *кто-то более я, чем я сама*, потому что только этот *кто-то* видит меня подлинно прекрасной (т.е. спящей).

Это сновидение настоящей модели (Ю. — модель), она окружена визуальной сферой (ее фотографируют, на нее смотрят), которую сама не контролирует. Она не

видит тех, кто смотрит на нее. И она подозревает, что увидеть их так же невозможно, как увидеть свои собственные закрытые глаза.

Это подозрение Ю., по всей видимости, относится к сущности того, что называют в наше время *красотой. Красота это то, что увидено невидимыми глазами.*

СНОВИДЕНИЯ И МЕДИА

Сновидение с колоссальной скоростью реагирует на новые медиа. Можно вспомнить один из самых распространенных вопросов, который задают друг другу люди на тему сна: вам снятся черно-белые или цветные сны? Почему этот вопрос приходится слышать столь часто? Я никогда не видел целиком черно-белых снов и не встречал людей, которые бы их видели постоянно. Но этот вопрос вскрывает интенсивность отношения снов к сфере медиа. Происхождение этого вопроса датируется временем возникновения цветного кино, а также временем вытеснения черно-белого изображения из фотографии и из телевидения. Цветное кино стало общепринятым в 1950-е годы. В 1960-е произошло временное «возвращение» черно-белого кино: возвращение вытесненного типа медиа в форме сдержанности, ведь использовать черно-белую эстетику в период, когда технически возможно цветное изображение, служит знаком сдержанности, самообладания, аскезы. Сдержанность, в свою очередь, связана с областью хорошего вкуса, привилегированного высказывания. Там, где культура сдерживается, или там, где человек сдерживает себя, там возникают ценности. Визуальность сновидения, его язык акцентируют расщепления между новыми и старыми медиа. Внутрь сна проникают элементы обновления: «компьютерные анимации», различные инновации из

области эффектов, но при этом одновременно задействуется визуальность старины: оживающие гравюры, дальние планы старинной масляной живописи, фрагменты черно-белой старой кинохроники. То есть сон, который не является продуктом никакой техники, кроме техники психофизической, нередко имитирует свое техническое происхождение, он хочет, чтобы его спутали с продуктом технического процесса, сон хочет казаться кинофильмом, или компьютерной программой, или жидким или мягким гаджетом из будущего, или какой-то индустриальной странностью прошлого. Техника, в свою очередь, имитирует, воспроизводит различные психические аппараты. Каждый гаджет представляет собой экстериоризацию того или иного психического механизма. Вынесение вовне, в область технической предметности каждого из этих механизмов опять же порождает всплеск нового типа онейроактивности, порождает новый «жанр» сновидения. Этой циркуляции эффектов, что осуществляется с постоянно возрастающей интенсивностью между миром медиа и миром сновидений, я и посвятил несколько «лекций», которые включены в данную книгу. «Медиа» понимаются здесь, как видно, достаточно широко: рассматриваются телевидение, телефон, кино (лекция «Сон как приключение»), музыка (лекции «Сновидение и музыка» и «Божественный Аккорд. Музыка и насилие»), а также реклама, детская субкультура («Сновидения и галлюцинации для детей»), деньги («Прагматическая ценность сновидения») и наркотики.

Огромное существо Камид, исступленная борьба маленького человечка против злого архитектора. Эпизод: маленький человечек, вообще-то, невидимый, считает себя в безопасности, расхаживает по комнате архитектора, что-то высчитывая, чтобы предпринять

15. Заказ № 834.

атаку на врага, но тот все же видит его через специальный прибор, в котором маленький человечек то исчезает, то появляется, причем создается ощущение, что пространство комнаты разделено на кубы. В некоторых кубах человечек виден, в других нет. Когда человечек виден архитектору, он напоминает серебристое изображение внутри стеклянных кубов. Расхаживая по комнате, невидимый человечек, за которым украдкой наблюдает архитектор, наталкивается на место, откуда вдруг начинают расти вверх некие конструкции, напоминающие кристаллы и в то же время небоскребы. Один небоскреб совершенно черный, как Кааб. Другой — серебристо-светлый, увенчанный вращающимся веером. Это — архитектурный проект, вернее — его трехмерная запись в этой комнате, которая все больше походит на компьютерное интерактивное пространство. Невидимый человечек потрясен этими растущими небоскребами: он падает перед ними на колени, начинает молиться, в основном обращаясь к вращающемуся вееру, укрепленному на вершине серебристого кристалла-небоскреба. Потом каким-то образом появляется великан по имени Камид. Он бесформенный, огромный, почти шарообразный. В общем-то, это Голем, перемещающийся сгусток темной и тяжелой глины.

Сон. Я — психоаналитик. Провожу сеанс с пациентом, который лежит на кушетке. Появляется еще один человек, который возбужденно расхаживает по комнате и что-то непрестанно говорит про свое прошлое, про свое детство — говорит то, что должен (вроде бы) говорить лежащий на кушетке. Но «ходящий» не дает говорить «лежащему». Он говорит о своем отце: «Мой отец... мой отец...» Неожиданно я перебиваю его и «громовым» голосом (так, что трясутся стены)

произношу, указывая на лежащего на кушетке: «ВОТ ТВОЙ ОТЕЦ!» Это производит впечатление леденящего «момента истины», катарсиса. При этом «лежащий» и «ходящий» выглядят людьми одного возраста. Дело в том, что я ***догадался****, что расхаживающий на самом деле не существует. Он лишь порождение сознания лежащего человека, а значит, лежащий и есть «отец» расхаживающего. Вполне в духе ортодоксального самоописания психоаналитической практики. Даже, я бы сказал, доходящее до сервилизма, угодливо-ортодоксальное сновидение, старательно иллюстрирующее психоаналитические клише. «Ходящий» — «верхнее», «дневное» сознание, создающее ложные версии и разного рода рационализации, а также производящее шум, не дающий высказаться «лежащему» бессознательному. «Лежащий» — бессознательное, уклоняющееся от разоблачений, создавая вместо этого своего «расхаживающего сына» (спикер). «Лежащий» — это также Бог-отец, который «почил от дел своих». Поскольку мы живем в пространстве «дня восьмого», т.е. божественного сна,* ***всякий спящий уподобляется Богу****.*

ЛИЦО СНА
БОГ ВМЕСТО ТРЕУГОЛЬНИКА
(*Эскиз к портрету восемнадцатого века*)

Восемнадцатый век в России стал веком лиц. Эти лица, мягкие, обнаженные, словно проступающие сквозь туман, смотрят прямо перед собой зрачками неизменно темными и четкими, как ягоды. Их веки еще сохраняют ясность иероглифа, но при этом обладают особой телесной свежестью, как будто эти люди недавно проснулись или только что моргнули.

15*

Среди этих лиц первое место занимает лицо Петра. Несмотря на свою самодержавную свирепость, это лицо (припухшее и мягко закругленное базедовой болезнью) трудно назвать лицом, это, скорее, личико. Личико монстра.

Петр, как известно, реформировал в России все. В частности, он собственноручно реформировал лица своих подданных. Он продемонстрировал (на подмостках своего театра власти), что профессии палача и брадобрея находятся в тесном родстве. Будучи парикмахером-новатором, он, как известно, пользовался топором и плахой как инструментами своего искусства. Именно тогда, надо полагать, возникла цепочка «царь, царевич, король, королевич, цирюльник, портной». Петр обнажил лица мужчин, он (в соответствии с модой того времени) обнажил шею, грудь и плечи женщин. На портретах XVIII века эта нагота еще содержит в себе ощущение собственной странности и новизны. Мужчины стали женственными, женщины — сверхженственными.

Лицо Петра порождает непривычное чувство: кажется, что в этом лице зашифрована какая-то вещь. Кажется, твердый предмет собирается проступить сквозь мягкие покровы этого «личика». Эта вещь — часы. В лице Петра зашифрован циферблат, белый и круглый. Это и есть тот лик (икона нового времени), катастрофическим образом проступающий сквозь личико, заводной лик, содержащий в себе пружину и механизм. Это проступание и делает Петра монстром, оно расщепляет его монарший образ: лик его ужасен, он сам — прекрасен. Его красота — это красота нового, его ужас — это ужас того пути, которым новое проходит через страдающее старое. Петру суждено было стать металлическим роботом, медным всадником, чье «тяжело-звонкое скаканье» создает эффект тикающих часов истории, отсчитывающих новое, «западное» время России.

Считается, что Петр собирался (но не успел) основать в России Академию художеств по проекту поощрителя искусств Аврамова. Петр также распорядился послать за границу нескольких молодых людей, проявивших некоторую способность к искусству. Одновременно Петр принял участие в решении проблем иконописи. Личным указом он подтвердил запреты, сделанные Стоглавым собором, на «еретические» образы. В частности, он утвердил запрет на образ «Ветхий Деньми» или же «Ты еси иерей по чину Мельхиседекову» — он запретил изображать лик Древнейшего Старца, существующего от начала времен, косвенно нарушающий табу на изображение Бога Отца. Петр также запретил писать образ «св. Христофор Песьи Главы», изображающий святого Христофора, некогда перенесшего младенца Христа через ручей, в виде гиганта с головой собаки. Как мы видим, оба запрета касаются «лиц». Петр канонизировал фокус на человеческое лицо, запретив изображать как немыслимое лицо Бога, так и хаотическое лицо монстра.

В числе портретистов XVIII века первым, чье имя закреплено коллективной памятью, является Рокотов. Именно это имя в наибольшей степени связано с образом туманного личика, смотрящего твердо и прямо перед собой темными и отчетливыми, как икринки, зрачками.

Над этим каноном работали и другие живописцы (Аргунов, Антропов, Адольский, Левицкий, Боровиковский), однако именно Рокотов слился с этим каноном без остатка. Портреты, им написанные, следовало бы вешать на потолке и смотреть на них, задрав голову, настолько эти лица напоминают небесные светила, внимательно взирающие на землю из-за тонких, стелющихся облаков. Их разумные взгляды, их заспанная свежесть, их младенческое сладострастие (снисходительно одобренное самим Верховным Разумом) — все это признаки небожителей.

Рокотов (как и некоторые другие портретисты XVIII века), возможно, был сыном крепостного. В древности рабу запрещалось взирать на лицо Господина. Когда же ему разрешают поднять взгляд, он видит небо. Но не ликующие небеса, тесно заполненные ликами, которые могут открыться в религиозном экстазе, а спокойное небо, где вместо ликов проступают румяные и сдержанно светящиеся личики девушек и вельмож.

Большую часть XVIII столетия в России правили женщины. Огромные парадные портреты (часто работы иностранных мастеров, таких, как Торелли) изображают их в виде колоссальных пчелиных маток, усеянных атрибутами власти и просвещения. На фоне этих разбухших тел властители-мужчины выглядят хрупкими и обреченными кузнечиками или муравьями — тонкими, подвешенными в центре огромных полотен фигурками, чьи дни сочтены.

Петр II подарил свой белый атласный шарф простолюдину, больному чумой, а затем вдруг пожалел об этом шарфе, вернулся за ним и вскоре умер, заразившись.

Петр III , более других похожий на кузнечика, загублен был своей женой Екатериной.

Павел, эксцентричный мальтийский кавалер, был задушен своими придворными за то, что пытался замедлить смену мод. Все эти императоры стали жертвами «мод и граций». Их победительницы — Анна, Елизавета и Екатерина — пытались компенсировать ломкость мужских фигур, переодеваясь в мужские костюмы и позируя в них перед придворными портретистами. Все они быстро толстели, превращаясь в страшных пчеломаток, с ног до головы изъеденных драгоценностями.

«Смолянки» Левицкого

Здесь действуют два личика, и они вовлечены в игру взаимных отражений, как два зеркала, вращающихся на шарнирах. Небесные светила, какими являются лица XVIII века, наконец-то вошли в отношения друг с другом, и эти отношения определяются логикой подмен и двойных ролей. Сценка изображает театральный спектакль, где все роли (мужские и женские) исполняются девицами.

Это «театр невинности», игра отражающих девственных плев. Жест Хрущевой, покровительственно треплющей Хованскую под подбородком, напоминает (хотя и весьма косвенно) о знаменитой картине из школы Фонтенбло, где две обнаженные девушки-близнецы сидят в ванне, причем одна из них церемонно держит другую двумя пальцами за сосок. Хрущева, одетая в мужской костюм, играет кавалера, соблазняющего девицу. Ее бойкий взгляд действительно наполнен желанием — она с вожделением смотрит на полуобнаженную грудь Хованской. Последняя парализована смущением — она скована ролью, но при этом ощущает, что ее роль лишь повод для того, чтобы сюжет развернулся сразу на нескольких уровнях. Ее смущение определено еще и тем, что на них обеих смотрит Государыня. Это первая картина XVIII века, где персонажи увидены одновременно снизу (живописцем, стоящим ниже девушек на иерархической лестнице) и сверху — Государыней, перед которой девушки разыгрывают свою пьесу. Не следует забывать, что обе девушки — сироты, объявленные приемными дочерьми самой Императрицы. Императрица — удвоенная мать, мать в квадрате. Во-первых, она мать всех своих подданных («матушка»), во-вторых, она специальная приемная мать, непосредственная покровительница «смолянок». Хованская понимает, что раз Хрущева игра-

ет свою роль столь свободно и уверенно перед лицом Двойной Матери, раз она смеет столь игриво намекать и на собственную двойственность, то это означает, что Хрущева состоит в сговоре с Государыней, в сговоре, в который Хованская не посвящена. *Хрущева знает, чего не знает Хованская.* Что же знает Хрущева?

Отмененный треугольник

Никакого треугольника! Бог — и все.
Казанова. Воспоминания

Согласимся с тем, что картина Левицкого не живописное полотно, а «стоп-кадр» некоего сна. Как могло бы в таком случае выглядеть описание этого сна? И кто есть тот, кто видел этот сон?

Мы имеем три фигуры. Две видимые и одна невидимая. Это Хрущева, Хованская и Государыня. Представим же три версии сна так, как он мог присниться этим особам. Обратим мимоходом внимание на то, что инициалы обеих девушек совпадают — Е.Н.Х. Пометим же их как ЕНХ $_1$ и ЕНХ $_2$.

ЕНХ $_1$: Мне снилось, что я исполняю мужскую роль в каком-то спектакле. На мне — длинный серый сюртук с красными пуговицами. Я подхожу к девушке, которая неподвижно стоит посреди сцены. Улыбаюсь ей и ласково треплю ее под подбородком. Я слышу музыку, доносящуюся как будто издалека. Спрашиваю девушку, не желает ли она станцевать со мной. Она делает несколько маленьких шажков в мою сторону и протягивает мне уголок прозрачного газового передника, который прикрывает спереди ее пышную юбку. Внезапно я спотыкаюсь. Все в зале громко смеются. Я просыпаюсь.

ЕНХ $_2$: Снилось: я одна гуляю в саду. Мне страшно, потому что солнце стремительно опускается за горизонт. Я боюсь остаться в темноте. Вижу юношу в длинном сером сюртуке. Он подходит и прикасается рукой к моему подбородку. Рука у него очень горячая. Он смуглый, черноглазый, похож на младенца. Хочу сделать реверанс, но почему-то не могу согнуть ноги в коленях. Внезапно я вижу, что сад — это всего лишь небрежно написанный вид на кулисах, а мы стоим на сцене. Перед нами толпа зрителей, в центре — сияющее лицо Фелицы, которая громко хохочет. Хохот и сияние нарастают до рези в глазах, до боли в ушах. Просыпаюсь.

Императрица: Во сне я была в театре. Играли пьесу в глухом уголке парка. Я приметила, что по коре одного из деревьев стекала струйка красной смолы. Присмотревшись, я увидела двух красных муравьев, увязших в капле. Они были еще живы. Я протянула палец, чтобы помочь им, но палец увяз в смоле. С трудом я оторвала палец от коры. Мне сделалось больно. Я взглянула на свою руку и увидела, что на подушечке пальца проступило человеческое лицо — хохочущее лицо с закрытыми глазами. Я произнесла слова молитвы. Я просила Бога, чтобы он даровал мне пробуждение. Бог услышал меня: я проснулась.

Казанова в своих «Воспоминаниях» описывает следующую ситуацию: он находился при дворе, в Петербурге. В его присутствии архитектор Рональди показал Екатерине чертеж храма, который он собирался построить на Большой Морской, и спросил, что изобразить на фронтоне, над входом в храм.

— Ничего не изображайте. Напишите слово «Бог» на любом известном вам языке, — ответила Императрица.

Рональди был несколько озадачен и спросил:

— Может быть, я изображу треугольник?
— Никакого треугольника. Бог — и все, — был ответ.

Слова Екатерины содержат в себе эссенцию просвещенного абсолютизма. Она приказывает отказаться от символов, позволяющих множественные толкования, и заменить их текстом, совершенно свободным от какого-либо территориального подтекста — «*на любом известном вам языке*». Она выражает тем самым уверенность, что слово «Бог» на любом языке является абсолютно прозрачным и универсальным сообщением, не нуждающимся ни в каких дополнительных истолкованиях. Подобным сообщением является и ее собственная власть.

Если перенести позицию Екатерины на вопрос о сновидениях, следует сказать, что и сновидения не нуждаются в толкованиях, — у всех сновидений один-единственный смысл, редуцируемый к центральному источнику света, который освещает «лицо сна» — одно-единственное лицо, общее для всех сновидцев и всех сновидений.

ФАНТАЗМ-ОТМЫЧКА

Следует припомнить двух литераторов — Пруста и Борхеса. Первый создал канон «литературы памяти», написав многотомную эпопею, посвященную припоминанию. Второй, в сжатой форме, описывал «чудеса памяти», превращая их в хорошо сконструированные аттракционы, — например, «Фунес, чудо памяти», персонаж, утративший способность к абстрактному мышлению, к редукциям, оттого что память его была абсолютной, фиксирующей *все*, переполненной нюансами. Если бы Фунес был карикатурой, можно было бы сказать, что это карикатура на Пруста (и Фунес, и Пруст — болезненные

люди, изолированные от мира и перебирающие воспоминания). Однако Фунес не карикатура.

Особый интерес представляют два рассказа Борхеса, составляющие некую пару — «Алеф» и «Заир».

Алеф это экстремальное созерцание ВСЕГО. Удержать ВСЕ в памяти невозможно, поэтому Алеф постепенно забывается. Заир это простой предмет, который невозможно забыть, он оккупирует сознание, постепенно вытесняя из него все остальное.

В обеих ситуациях (в «Алефе» — на время, в «Заире» — навсегда) разрушается *то неопределенное, но локальное*, то ограниченно-множественное, то «не тотальное», что составляет психику отдельного человека. В рассказах Борхеса этим «откровениям» предшествует смерть возлюбленной главного героя — блестящей светской дамы, в которую он влюблен безответно.

В «Алефе» имя такой дамы — Беатрис Витербо. Ее дядя Карлос Архентино Данери, поэт-графоман, тщательно описывающий в стихах *все вещи*, находящиеся на поверхности Земли. Он является тайным владельцем Алефа. Он же (как намекает Борхес) был тайным любовником Беатрис.

Очевиден намек на Данте, который любил Беатриче, свою родственницу.

В рассказах об Алефе и Заире условием экстремальных созерцаний является состояние черной меланхолии. В ситуации несчастной любви сознание влюбленного, травмированное неустранимостью дистанции между собой и объектом, совершает «медитативное» усилие, направленное на разрушение этой дистанции. Сознание влюбленного проникает в форму объекта, отождествляется с ним. А объект мертв и находится в неподвижности. Зрение живого героя проходит через неподвижность мертвого объекта его страсти. Герой видит как бы «оттуда», из «Витербо». Это тип оптики с

сильно измененной фокусировкой. Ты видишь либо ВСЕ, либо что-то одно вместо ВСЕГО. В любом случае это отмена различия. Влюбленный, сталкиваясь с непреодолимым различием между собой и возлюбленной, *уничтожает в своем сознании различие как таковое.* Или же это стирание различий дается ему как единственно возможная форма анестезии его страданий.

Будучи одним из самых блестящих последователей литературной техники Эдгара По, Борхес придерживался мнения, что самое эффектное — это взять какую-нибудь абстрактную философскую идею, вроде Пещеры Платона или Государства, и придать ей свойства аттракциона ужасов, оживить ее суггестией триллера. Этот принцип, надо отметить, безраздельно властвует в массовой культуре нашего времени.

Про город Бессмертных сказано, что находиться там было омерзительно. Однако читать про него приятно — это хорошо обработанный текст, в котором нет ничего от хаоса города Бессмертных. Наоборот: все «узнавания» действуют безукоризненно. Мы узнаем и гравюру Пиранези, и отшлифованные цитаты из Свифта и Томаса де Куинси. Последний, под влиянием опиума, тоже проводил время в таких городах. Эти видения ему, кстати, нравились. Его «Записки англичанина, употреблявшего опиум» принадлежат к другой литературной традиции — исповедальной. В жанр литературной исповеди, освященный именами Блаженного Августина и Руссо, де Куинси привнес элементы «любительского» медицинского самонаблюдения и экспериментирования — в двадцатом веке эта линия расцвела пышным цветом. Достаточно упомянуть о текстах, канонизированных в ходе психоделической революции 70-х годов, — о Джоне Лилли, Карлосе Кастанеде, Теренсе Маккенна и др. Сюда же (хотя и с другой стороны) примыкают рассказы о самолечениях, в частности посредством самоана-

лиза: например, «психиатрическая» исповедь Михаила Зощенко «Перед восходом солнца»[1].

Де Куинси был, видимо, первым автором, который обошелся без эвфемизмов, описывая свои отношения с наркотиком. Поэтому освященный традицией тип завязки («канон Орфея»: уход в трансцендентное вслед за возлюбленной) ему не нужен. Он просто пишет: у меня заболели зубы и я стал принимать опиум.

Так выглядит трансформация, в ходе которой погребальный костер Эвридики превращается в кабинет зубного врача. Это немаловажное превращение.

Мог ли быть Алеф порождением наркотика (если вообще воспринимать Алеф буквально, а не как литературную метафору)?

Относительно таких галлюциногенов, как кетамин или ДМТ (диметилтрептамин), можно не сомневаться, что они в состоянии спровоцировать видение в этом роде.

Участие наркотика в сюжете о путешествии в запредельное упраздняет необходимость в исчезновении возлюбленной. Иначе говоря, из «некрофилического» (точнее, меланхолического) этот сюжет становится «нарциссическим» (что соответствует реальному происхождению слова «наркотик» — от «нарцисс»). Путешествующий уходит в «запредельное» вслед за своим собственным отражением.

[1] Если говорить о «Пустотном каноне», т.е. о серии «стержневых» текстов номы (московского концептуализма), то центральное место в этом каноне занимает, по нашему мнению, роман Андрея Монастырского «Каширское шоссе», принадлежащий именно к этому «медицинско-исповедальному» жанру. В романе описываются коллизии галлюциногенного психоза, спровоцированного религиозными экзальтациями и «домашним» психазмом. А также (весьма существенные для московского концептуализма в целом) нащупывания возможных терапевтических эффектов.

Итак, созерцание Алефа — это некое потрясающее переживание, в общем положительно окрашенное. Ведь всевидение это — Атрибут Бога, а богоподобие — источник эйфорий. Но Заир — это тип слепоты, что-то вроде бельма. Не следует забывать о прогрессирующей слепоте Борхеса. Алеф — это предельная интенсификация зрения, пик зрительных возможностей. Это вспышка перед наступлением тьмы осязания, которой является Заир.

Вся эта проблематика «алефов» и «заиров» имеет отношение не только к экстраординарному зрению и к экстремальному осязанию. На самом деле приходится иметь дело с «алефоидами» и «заироидами» в повседневном быту (имея в виду повседневный быт сознания). Например, такая обычная психологическая проблема, как засыпание. Я лично засыпаю с трудом. Причем я различаю два различных состояния в ситуации, которая должна (по идее) предшествовать засыпанию, т.е. когда уже лежишь в постели, в темноте, с закрытыми глазами, ожидая «отплытия». Одно из этих состояний я сам для себя называю «алефическим», другое — «заироидным». Опишу сначала «заироидное», поскольку именно оно часто является препятствием к засыпанию. Это состояние «ментальной слепоты»: лежу с закрытыми глазами (поскольку если я их открою, то вообще не засну), за опущенными веками — тяжелая, плоская, как бы металлическая тьма, «как будто туда вложены монеты». Эта тьма невидения (в отличие от бархатистой тьмы «сна без сновидений») дискомфортна.

Почему-то перекрытость зрения действует на «вербальное» сознание возбуждающе: сознание наполняется назойливо прокручивающимися «мыслями», словами, сцеплениями слов. С тем же успехом это могут быть шахматные комбинации, в любом случае это «*невизуальное*», комбинаторика значимых шумов, чья значимость вредоносна, поскольку мешает спать.

К этому прибавляется «вредоносная» интенсивность осязаний: даже свои закрытые глаза начинаешь воспринимать как орган осязания — веки «осязают» глазное яблоко. Так можно всю ночь мучительно ворочаться в этой «заирствующей» темноте. Приходится ворочаться с боку на бок, так как, когда «ничего не видно», неподвижность непереносима.

В противоположность этой унылой картине, «алефическое» состояние благостно. Стоит закрыть глаза, как сразу убеждаешься, что канал внутреннего зрения работает, что он не перекрыт «заирами», т.е. за закрытыми веками проходят серии зримых онейроидов — иногда лениво проплывут два-три, но нередко это целые вереницы, парады, водопады, лавины онейроидных образов. Не знаю, как для других людей, но для меня разглядывание онейроидов связано с определенной эйфорией. Словесные «мысли» отходят на второй план. Если «голос сознания» и промурлычет что-нибудь, то акустика у него смягченная. Мысли проходят как бы сквозь парчовую шторку. Исчезает жестяная, «фабричная» навязчивость мыслей, характерная для «заирной» бессонницы, когда мышление превращается в ночной завод, отгоняющий сновидения скрежетом своих цехов.

Осязание также смягчается, почти исчезает. Попадаешь как бы в капсулу или в кабинку, чем-то напоминающую театральную ложу. Физиология становится физиологией зрителя, а она определена комфортом позиций созерцания: креслами кинозалов, диванчиками экскурсионных омнибусов... Когда внутреннее зрение работает, тело может пребывать в неподвижности долго: потребность в изменениях позы снижается до минимума.

Начинаешь ощущать себя чем-то вроде мумии. Все внимание сосредоточено на зрении, на этом онейровуайеризме, захватывающем и интригующем, как интригует всякое подглядывание.

Содержание онейроида, в общем, не имеет значения. Странно, что образ какого-нибудь грязного автобуса, затрапезный забор, разбитые электроприборы — все, что «в жизни» не вызвало бы никакой эйфории, появляясь за закрытыми веками, в качестве онейроидов, вызывает восхищение.

Происхождение этого восхищения — довольно сложный вопрос. Конечно, оно связано непосредственно с самой биохимией внутреннего зрения. Но имеются и дополнительные, чисто психологические мотивы: во-первых, интенция «саморазвлечения». Хорошо поставленный онейроид — это произведение искусства, но оно предназначено только для нас (и это приятно). Поэтому мы гордимся не содержанием онейроида, а его качеством: «четкость», «цветность», «операторская работа» и прочие формально-технические «находки» и достижения. Это не «наши» достижения (потому что онейроид это нечто непроизвольное), но мы воспринимаем их как достижения интимнейших «технических уголков» нашего сознания, милосердно нас развлекающего. Впечатляет хороший диапазон технических возможностей: имитируется и мультипликация, и старая хроникальная съемка, и компьютерная анимация, и гравюра, и масляная живопись, и ювелирные эффекты, связанные с драгоценными камнями и металлами... В общем, это «сувенирное» или «коллекционное» зрение.

Это своего рода *всевидение*, хотя мы и не видим действительно «всего», а только наборы каких-то частностей, фрагментов, но интенция этого зрения все-таки напоминает об Алефе. Мы не видим «всего», но мы «можем увидеть все», потому что это зрение неперсонально, никак не ориентировано — это фантомная подключенность к самостоятельно и бесцельно блуждающему «глазу»: в этот окуляр может попасть все что угодно. Эффект «всевидения» (несмотря на то, что речь идет,

конечно же, о непроизвольном коллажировании фантазмов) также имеет отношение к эйфорическому фону этих созерцаний: как мы уже сказали, всевидение — Атрибут Бога, а богоподобие — источник эйфорий.

Фрагменты эйфорического Великого Списка, Всеобщего Инвентаря, великолепного «Каталога гор и морей», просматриваемого Богом, — они иногда попадают в орбиту нашего онейроидного «всевидения».

Эти созерцания, предшествующие сну, являются тем, что мы в конечном счете называем Инспекцией.

В отличие от «заироидной слепоты», мешающей уснуть, поток онейроидов постепенно усыпляет. Можно ли каким-то образом переключить себя из «заироидного» состояния в «алефическое»? В принципе это возможно. Мне это иногда удается с помощью приема, который я называю «фантазмом-отмычкой». Речь идет об использовании «фальшивого онейроида», играющего роль деревянной утки, которую охотник запускает в водоем, чтобы приманить настоящих уток.

Вот примеры таких «фантазмов-отмычек», по сей день уже использованных и списанных в архив:

1. *Запотевшее стекло.* Следует представить себе стекло, покрытое испариной. Нечто вроде суфийской «завесы» или той «пелены», которая так мучила Сурикова из альбома Кабакова «Мучительный Суриков». С той только разницей, что преодолеть ее легко — стоит только провести пальцем по стеклу. Затем некоторое усилие воображения, напоминающее «игру в желания». Нужно «заказать» то, что находится за стеклом. Предупреждение: это должно быть что-то обычное, с релаксационным привкусом. Например, какая-нибудь дачная веранда. Если «заказ» оформлен, можно начать проводить воображаемым пальцем по воображаемому стеклу. Сквозь след пальца можно видеть фрагмент «заказан-

ной» реальности, угол стола, блестит ложка, абажур, бахрома... В глубине какие-то полки, но их плохо видно. Там вроде бы хозяйственные принадлежности, банки с краской... В углу стоят грабли...

Да, грабли. Здесь следует остановиться, пустить все на самотек. Грабли. Они могут вызвать образ летнего огорода: разогретые солнцем грядки, какие-то плоды прогреваются в рыхлой почве под листьями... Сквозь девятизубые грабли мелкий сорняк проскочит... Дальше, надо полагать, поток образов «всего» хлынет сам собой.

2. *Семья, прогуливающаяся по дну реки.* Мужчина и женщина среднего возраста с детьми (детей трое или четверо, мальчики и девочки разных возрастов) прогуливаются по дну неглубокой реки. Несмотря на то что все они полностью погружены в воду, никаких признаков утопания, захлебывания или чего-либо в этом роде не видно. Не видно также аквалангов, масок и других подводных приспособлений. Вроде бы эти люди совершенно нормально чувствуют себя под водой: идут прогулочным шагом, лица спокойные. Одеты как дачники. Панамы. На ногах — сандалии. На женщине белое платье, на мужчине летний парусиновый костюм. Вода зеленая, пронизана лучами солнца. Под ногами гуляющих клубится темно-зеленый ил. О чем-то разговаривают без всякого усилия, как на суше.

3. *Девушка и вельможа.* Девушка и вельможа в одеждах XVIII века осматривают комнаты какого-то дома. Комнаты погружены во тьму. Девушка и вельможа держат большие канделябры с некоторым количеством горящих свечей. Освещают то один, то другой уголок анфилады. В освещаемых местах видны рамы картин, статуи, вазы, резная мебель, штофные обои и прочие предметы роскоши. Время от времени по залам проносится сквозняк, который гасит то одну, то другую свечу. Постепенно наступает полная темнота. В конце анфилады боль-

шое окно (остальные заколочены), за ним темно-синее небо, наверное предрассветное. Девушка и вельможа подходят к окну. На темно-синем фоне видны их силуэты, как будто вырезанные из черной бумаги. Целуются. Внезапно яркий свет. Лес — экзотический, видимо, на острове. Стволы колоссальных деревьев. Светло-серые, сухие. На верхушке одного дерева кто-то забился в гнездо, имеющее вид куба, сплетенного из ветвей. Что за существо там — непонятно.

Онейрология обыденной жизни. Если «фантазм-отмычка» срабатывает, онейроиды могут хлынуть на эту приманку, как ворох одежды, вываливающийся из плотно набитого шкафа при резком распахивании дверцы. Для этого уже не нужна страсть, не нужен наркотик, не нужна экстремальная ситуация. Иногда полагают, что ключом ко «всему» является страсть. Обыденное в некотором роде наиболее радикальный вариант «всего». И вид на это «все» открывается в обход страсти — не ключом, а отмычкой.

ФРАГМЕНТ ЗАПИСИ СНОВ ВСЕВИДЕНИЯ

Записано оранжевым фломастером

Многократно завернутый узбекский халат, внутри кувшинчик, ключ. Затем все исчезает, остается только цветная ткань.

Лицо в бурнусе. Он снимает бурнус, фригийский колпак, девушка бледнеет.

Девушка гладит рукой по лбу, человек играет на скрипке, подвешенный в домике.

Лицо морщинистого старого человека то появляется в цвете, то, несколько моложе, в виде ч/б фото.

Фото незнакомых людей, их лица что-то вроде негативов... от скачущих рыцарей на фоне стиральной доски (едут спасать «Черную Эльзу»).

Дым.

Дым.

Всадники.

Дым и всадники.

Внезапно возникает образ человека, сжимающего в руке песок, выполнен в стилистике брежневского плаката (довольно пошло).

Задворки русского деревенского хозяйства. Женщина с досками рубит забор.

Светит солнце, пар.

Девушка в платочке выглядывает из камышового болота, освещенного солнцем. Все чудовищно трогательно, может довести до слез.

Вербные ветки, становится ясно, что это изображено на ватмане.

Уголок квартиры; на холодильнике на фоне красных обоев с узорами стоит то ли прибор, то ли украшение, по цвету напоминает натюрморты Машкова.

Записано синей пастовой ручкой

Плетеный стульчик, облепленный зеленоватой глиной, с которого свисает ребенок с белыми волосами (стилистика русского передвижничества).

Лунки на воде.

Плывут утки очень достоверно. Мои глаза находятся на одном уровне с утками.

Виды болот.

Желтоватые высохшие травы, за ними хвойные растения.

Русская незатейливая красота.

Какой-то предмет, лежащий на полке.

Стеклянная рыбка.

Лицо с саркастическим выражением, резьба по дереву.

Пол, засыпанный кусок прялки, верхняя часть, все кажется очень красивым, видна сухая земля, комочки пыли, видна очень сухая светлая пыль крупным планом.

Лицо деревенской девушки в косынке. Выражение лица спокойное, ощущение, что находимся на Севере России, возможно...

Кочки на болоте.

Перелески.

Осенние цвета.

Елка.

Господин седобородый, во фраке, с встревоженным лицом, в белом отложном воротнике, похож на персонаж из фильма.

Очень маленькая девочка, сидящая спиной, видны перекрещивающиеся на спине лямки платья (4—5 лет) на фоне стены с обоями, очень худая.

Очень смешные скворечники, напоминающие китайские пагоды, причем пагодные уступы покрыты сосулькоподобными сталактитами-наростами.

Горные породы.

Трюковый эпизод: один человек прижимает другого к стенке и приставляет пистолет...

Тут же у него из-под мышек, из-под шляпы, отовсюду выступают пистолеты; нападающий превращается в дырявую перфорированную сетку, падает, а удивленная жертва спокойно уходит.

Человек сидит в кабине самолета с очень странным лицом — шишковатый нос, забавное решительное выражение.

Очень увеличенный нательный крест, сделанный из темного металла, на нем несколько стертое изображе-

ние Христа, видны все бугорки, обведен каймой из бугорков, в жизни так невозможно увидеть.

Голова в котелке, изображена несколько в небрежной манере.

Вид Петербурга; набережные в стиле сероватой акварели, дама с господином смотрят на мглистую реку.

Вижу толстую, карикатурного вида даму, играющую на флейте. С одной стороны, высокая портьера, с другой — клубятся облака. Платье — светло-лиловое.

ПРАГМАТИЧЕСКАЯ ЦЕННОСТЬ СНОВИДЕНИЯ[1]

Вы помните серию работ Гейнзборо «До и после» («Before and After»), где изображены дама и кавалер «до» соития и «после» соития? Сам эпизод любви опущен. В потоке сновидений, как правило, тоже присутствует некое кульминационное событие, которое часто опущено, закрыто, украдено у созерцания, у запоминания. По отношению к этому таинственному событию сновидения (как картинки из серии Гейнзборо) разделяются на «before» и «after», до и после.

Сновидения «before» навеяны накопившимся, нерастраченным возбуждением. Это сновидения энергетического прессинга, который разрешается через выплеск, через интригу, через «оргазм». Что же касается сновидений «after», то они построены по принципу «посторгазматической» нирваны, они разворачиваются под знаком выхода в другие пространства. Неверно думать, что после удовлетворения сексуального влечения наступает всего лишь состояние разрядки до накопления следующего объема либидного напряжения. Постфаза ха-

[1] Лекция, прочитанная в Музее сновидений Фрейда 23.01.2000 и опубликованная в журнале «Трансфер-Экспресс» (ВЕИП. СПб., 2000. № 1).

рактеризуется тем, что в ней происходит особенно глубокое взаимодействие со средой. В «до»-фазе субъект собирает себя; затем происходит некое скрытое экономическое событие, некий «тайный обмен», а затем в «пост»-фазе, после обмена, происходит выход в сторону среды, что имеет место, например, в сновидении Дунаева про «Энизму»: появляется пра-субстанция, пра-стихия, которая заключает в себе «энигму», т.е. загадку, тайну, и «харизму», т.е. энергетически заряженную интригу отношений с этой тайной, с этим течением сверх-содержания. Сон Дунаева про Энизму — это сон из разряда снов «after», из категории «после-снов».

Сновидения любят, когда их используют. Странно, конечно, говорить, что сновидения что-то любят или чего-то не любят, но когда я уделяю сновидениям много внимания, когда я их записываю, лелею, вставляю в текст, то они больше снятся, лучше запоминаются, говорят «меня возьми, смотри, я тоже хорошее». Они как дети, у них очень сильно желание репрезентироваться. Когда не уделяешь достаточно внимания сновидениям, то они снятся где-то сбоку и не стараются тебя впечатлить. Ведь сновидение — это показ, шоу, и оно требует оценить его по достоинству. Оценить не только его предполагаемую семантику, но его эстетические качества, его эффекты.

Фрейд имел дело с культурой, в которой его пациенты нуждались в том, чтобы их убеждали в важности сновидений. Современному человеку этого объяснять не нужно. Он понимает: сновидение — это капитал. Инвестиции сновидений в романы повышают их ценность, их вписывают в литературный текст почти с теми же намерениями, с какими деньги вкладывают в «дело».

Читая «Толкование сновидений», мы можем с легкостью отметить отличие той эпохи от нашей. Эпохи отличаются почти так же, как отличаются сновидения па-

циентов Фрейда от сновидений самого Фрейда. Фрейд описывает свои сновидения как сновидения современного нам человека, имеющего полный доступ к тому медиальному эффекту нашего времени, который можно было бы назвать «перманентной визуализацией». Переходя к своим собственным сновидениям, Фрейд переходит к сфере визуального опыта. Сновидения же его пациентов относятся к сфере текстовых огрызков. Фрейд испытывает удовольствие от соприкосновения с развернутым, эстетически насыщенным материалом своего собственного сновидения. Анализируя же сновидения своих пациентов, он нередко испытывает фрустрацию от «копания в чужом дерьме».

Мы помним его сновидение о нечистотах, о борьбе говна и мочи. Акцент в толковании этого сновидения ставится не на слове «дерьмо», а на слове «чужой». Брезгливость направлена не на говно, а на чужое говно. *Чужое* говно смывается *своей* мочой. Важно не то, что это война говна и мочи, а то, что это война *своей* мочи с *чужим* говном. Своя моча — свежая струя, которая на глазах выходит из тела, дымится, сверкает, живет. Чужое же говно окостенело, оно анонимно. Говно даже свое становится чужим, когда остывает. Смыть эти огрызки, доставшиеся ему в наследство от пациентов, собственной креативностью — вот стремление, которое проходит уринно-золотой нитью по дискурсу Фрейда. Это смывание связано с генитальной стадией как с индивидуацией как таковой. Ведь это та фаза развития личности, которая подлежит нашему личному созерцанию: мы видим свои гениталии, наблюдаем за их функционированием (оральную область мы можем наблюдать только в зеркале, а анальную не наблюдаем вообще). Индивидуация связана с возможностью видеть себя вне отражений, вне догадок, видеть себя в виде собственных гениталий и наблюдать их отношения с миром. Во многих

описаниях людей, принимавших сильнодействующие галлюциногены, после экстраординарных переживаний, в том числе после переживаний выхода за пределы тела, стабильным лейтмотивом возвращения к себе, в свое тело, является желание посмотреть на свои гениталии. В этот момент происходит проверка: я — это уже я? Или пока еще не я? Примером такого галлюцинаторного превращения в гениталии с руками и ногами может служить Бивис в образе Корнхолио.

Сновидение стало частью массовой культуры. Многие компьютерные эффекты были в свое время инспирированы эффектами сновидений. С помощью технологии все эти эффекты дорабатываются и приобретают конвенциональность. Молодежь теперь смотрит сновидения почти так же, как клипы, внимательно, с удовольствием, но без экзистенциальной озабоченности, с которой смотрели сны предыдущие поколения.

Хотелось бы сказать несколько слов об изменении характера цензуры, действующей в сновидении. Если во времена Фрейда предполагалось, что цензура носит моральный характер и связана с нравственными нормами общества, в котором живет сновидец, то сейчас цензура носит в основном прагматический и экономический характер.

Цензуры (т.е. вытеснения) теперь не меньше, но связана она не с нравственными и моральными нормами. Скорее, мы отстраняем то, что считаем нецелесообразным по прагматическим соображениям. Огромные массивы материала мы откладываем на потом или придаем им статус чего-то второстепенного просто потому, что если мы уделим им слишком много внимания, то они могут отвлечь нас от тех занятий и мыслей, за которыми мы видим прагматическую перспективность. Эти

мысли, эти занятия принесут нам определенный результат, деньги, положение в обществе, в то время как другие мысли и переживания, скорее всего, ничего нам не принесут. Именно поэтому они должны быть отложены в сторону, а вовсе не потому, что противоречат каким-то существующим в обществе и воспринятым нами нормам.

Но сновидение производит ревизию тех решений, которые были приняты под диктовку прагматической цензуры. Эта ревизия напоминает своего рода мистический взгляд, который пробегает по ряду прагматических обстоятельств. Без этого мистического взгляда не обходится ни один преуспевающий прагматик. «Успех» — это мистическая категория, поэтому прагматизм нашего времени склонен не столько пренебрегать сновидениями, сколько заискивать перед ними, словно перед группой загадочных, но проницательных экспертов, в чьих санкциях нуждается каждое дело прагматика.

Снилось, что я сижу на крыше высокого здания и пою. Со мной сидят еще двое каких-то людей. Они тоже поют. У нас получается невероятно величественное, возвышенное пение, которое разносится вокруг на огромное расстояние.

Сон: я в XVII веке, иду по улице. Средневековая улочка, вроде бы в Париже. Я одет наподобие мушкетера: со шпагой, в ботфортах, в шляпе с перьями. Я голоден, денег у меня нет. Вижу лавчонку со съестным. Там уже хозяйничает какой-то другой «мушкетер». Мещанин, хозяин лавчонки, угрюмо стоит, наблюдая за разграблением. Я обращаюсь к «мушкетеру» в духе, естественно, романов Дюма, положив руку на эфес шпаги: «Достолюбезный (или что-то в этом роде), не соблаговолите ли предложить безвозмездно вино и еду такому же бедному рыцарю, как вы?» Тот радушно делится награбленным. Со мной еще несколько «мушкетеров». Мы начи-

наем пировать в лавчонке, пить вино и есть, явно не собираясь платить за это. Хозяин смотрит на нас злобно, но сделать ничего не может, боясь наших шпаг и сословных привилегий. Я же испытываю состояние полной беспечности и веселья, соответствующее моей «роли».

ВАЛЮТА СНА

На стене висят (в аккуратных рамках) рисунки, изображающие обнаженных девушек, которые поглощены чтением. Между рисунками расположены страницы с фрагментами текстов. Подразумевается: зрителю предоставлен для ознакомления *тот самый текст*, который сосредоточенно читает изображенная на рисунке девушка. Есть здесь лишь одна странность: каждая из читающих девушек аккуратно перечеркнута двумя параллельными линиями.

Смотреть на читающего человека в каком-то смысле так же невозможно, как смотреть на спящего. За ним можно только подсматривать. Но и это подсматривание наталкивается на препятствие. Вспоминается эпиграф из одного альбома Кабакова «Не смотри на спящего. Совет». Хочется спросить «Почему?», но вопрос остается незаданным из-за странного ужаса перед вероятным ответом: «*Сам знаешь почему*». И действительно, каждый человек если и не «знает», то «понимает», *почему* не надо смотреть на спящего. Смотреть на умершего не запрещено, так как «смерть на всех одна» и умерший всегда — «король, на которого и кошка может смотреть». Но сон — это «кинотеатр для одного зрителя», куда невозможно заглянуть другому человеку, невозможно наблюдать даже за срезанным углом «онейроэкрана», нельзя ознакомиться в оригинале с «мозговым показом», с этим «внут-

рителесным искусством». Сон, увиденный другим, может дойти до нас только в виде пересказа. Рассказ о сновидении — это комбинация цезур, упущений, указаний на полузабытое, на края амнезийных «облаков», «туманов», заслоняющих происходящее. Описание сна должно породить вторичный фантазм в сознании слушателя (читателя), «фантазм имитирующий», существующий как эрзац, как реконструкция, как заведомо неполноценное, неточное подобие фантазма № 1. Этот фантазм № 2 существует в постоянном приближении и в постоянном недостижении фантазма № 1.

Если мы созерцаем не «спящего», а «читающего», то ситуация вроде бы не должна представляться столь драматичной. Веки его (ее) не сомкнуты, а только слегка опущены, мы видим, как двигаются зрачки, взгляд перемещается вдоль строчек. «Тело» в данном случае коммуницирует не само с собой внутри себя, но общается с текстом, который готов предъявить себя и другим людям. При желании мы можем заглянуть через плечо читающего, чтобы «подсмотреть», на каком фрагменте текста закреплено в данный момент его внимание. Однако приходится признать, что эта ситуация похожа на созерцание спящего (как «фантазм № 2» «похож» на «фантазм № 1»). В процессе чтения сознание иллюстрирует прочитанное посредством серий воображаемых образов, обычно мимолетных, ускользающих даже от самого читателя. Что уж говорить о том, если мы попытаемся реконструировать их «за пределами читающего тела», — сколь смехотворными будут наши попытки!

Однако ситуация волшебным образом изменится, если мы не просто «подсмотрим» за спящим или читающим телом, а изобразим его. Изображая спящего, мы уничтожаем всю непозволительность нашего смотрения на него. Актом изображения мы присваиваем себе

право наделять объект изображения прозрачностью. Эти качества становятся атрибутами нашего стиля: когда мы искусно или неумело изображаем непроницаемо-загадочное лицо спящего, мы тем самым делаем его проницаемым. Мы предоставляем зрителю нашего творения компенсацию за пресловутую «невозможность подглядеть чужой сон», мы позволяем зрителю «грезить о сновидце», обладая всеми возможными сновидениями последнего в виде гарантий их отсутствия. Изображение спящего не видит снов, кроме тех, которые пожелает приписать ему зритель. Таким образом «фантазм № 2» догоняет, обгоняет и в конце концов отменяет «фантазм № 1».

В «западной традиции» описание этой ситуации выглядит как критическое разоблачение политики изображения. Однако в «восточной традиции» это описание может прозвучать апологетически в рамках «учения о пустоте»: вместо того чтобы создавать потоки вожделения между различными уровнями иллюзий, следует следить за тем, чтобы «вторичные фантазмы» в своем горячем имитационном энтузиазме внезапно проваливались бы в «холодную» пустоту и терялись в ней (в пустоту «сна без сновидений», куда погружено изображение спящего, или в пустоту «пустого текста», на которую медитирует изображение читающего).

Обнаженные и читающие девушки, нарисованные «по невидимой схеме», в манере, одновременно безликой и «несколько странной», в наибольшей степени сопоставимы со знаками вроде нотного ключа или доллара, это «сезам», код, состоящий из изгиба и перечеркивания, из наложения «печати на воды», как сказали бы в Китае. Это как бы «высушенный» водный знак, извлеченный на поверхность из глубины, похожий на высохшую водоросль на дне пустого бассейна.

Эта графическая серия является иллюстрацией к сновидению, которое приснилось мне в начале 90-х годов. Тогда в России немало волновались, станет ли когда-нибудь, в обозримом будущем, российская валюта «твердой». Мне приснилось, что в России (а может быть, и не в России, а в какой-то другой стране) действительно внезапно вводят в обращение новую «твердую» валюту. Название новых денег я не запомнил, а вот графическим знаком этой твердой валюты стали полусхематические фигурки обнаженных девушек с книгами в руках, причем каждая фигурка была перечеркнута дважды.

Это двойное перечеркивание, свойственное знакам твердых, «глубоко конвертируемых» валют (таких, как доллар, фунт стерлингов, франк, а теперь евро), гипнотизировало меня задолго до упомянутого сна. В детстве я любил политические карикатуры и способен был просматривать кипы газет в поисках этих картинок. На них знаки твердых валют фигурировали наравне со знаками идеологий, религий и государств. Еще тогда я обращал внимание на то, что эти значки капитализма с чисто графической точки зрения отличаются от свастик, звезд Давида, серпов и молотов и прочего в этом роде своей тягой к самоотрицанию, самоупразднению: они перечеркивают себя. Уже тогда, в детстве, мне казалось, что в этом скрывается особая сила этих знаков, в их демонстративной служебности. Они как бы говорят: не обращайте на меня внимания, меня здесь нет, я — для вас. Я — внутри вас. Я всего лишь нотный ключ, всего лишь послушный «сезам», всего лишь отмычка в ваших руках.

Таким образом, знаки пафоса (звезды, свастики и пр.), не включающие в себя зримого самоотрицания, оказываются подавлены (или же скоррумпированы) этими значками служебности, скромно перечеркивающими себя.

Это в высшей степени напоминает политическую экономию сновидения, которая также основывается на самоотрицании, на самовычеркивании. Every dream is just a dream. Сон, обозначенный как бесплотный мир желаний, сам становится валютой, теневой (но в то же время абсолютно легальной) валютой общества потребления. Недаром если «Капитал» Маркса, книга, посвященная капитализму, стала Библией коммунистического общества, то «Толкование сновидений» Фрейда стало священным текстом капитализма.

Обнаженные девичьи фигурки, прилежно читающие некий «пустой текст», перечеркнутые дважды, как знак доллара или евро, — это знаки «сверхтвердой» валюты, давно уже находящейся в глобальном обращении, — валюты сна.

Романс

Снилось, я иду по дачному поселку. Зима. Захожу на территорию чужой дачи и пою, гуляя, русский романс. Пою хорошо, глубоким, низким голосом.

Сразу по пробуждении записываю слова романса, оставив точки там, где не могу сразу же припомнить слова:

................Не ищите меня!
В этот вечер печальный, ненастный
.........................дня
Я лежу безучастный, бесстрастный.

Я лежу, улыбаясь, в глубоком снегу.
Надо мною метель голубая.
И я вспомнить ... уже не могу
И........................не знаю.

Затем, мне кажется, я вспоминаю романс целиком и записываю его следующим образом, «припомнив» еще и последний куплет:

Не ищи! Не ищи! Не ищите меня!
В этот вечер печальный, бесстрастный.
В догорающем свете ушедшего дня
Я лежу безучастный, бесстрастный.

Я лежу, улыбаясь, в глубоком снегу.
Надо мною метель голубая.
И я вспомнить о прошлом уже не могу
И о будущем больше не знаю.

Я не мертв. Я, должно быть, живее живых,
Но я в сон бесконечный закован.
В глубине беспредельных лесов вековых
Я беспечен лежу, очарован.

Из дачи выходит человек, одетый в клетчатое, он — мой знакомый. Спрашивает: «Что привело вас?» Я говорю: «Хотел снять у вас здесь, извините, забыл, что это ваша дача. Я вообще живу в маразме». — «Мы все живем в маразме», — отвечает он и начинает разгружать ящики с шампанским. Ему помогает буфетчик Потапыч. «Это к Шлифогту!» — распоряжается хозяин дачи. Далее идет фраза, стилизованная под роман XIX века: «...потом Потапыч никак не мог вспомнить этот эпизод и слова “к Шлифогту”, хотя охотно рассказывал свой сон и все происшедшее впоследствии, хотя опять же добавлял, что сон смотрел давно...»

Проснувшись, я в восторге от своего романса и быстро досочиняю недостающие слова и еще один куплет, хотя мне кажется, что я «вспоминаю» их, выуживая одно за другим из сна, из его темно-синего, снежно-вечернего дачного пространства. Сон акцентирует тем не менее тему забвения. Я молниеносно «отдаю» свой сон буфетчику Потапычу, этому собирательному эпизодическому персонажу русского романа, который парадоксальным образом никак не может вспомнить его и одновременно «охотно пересказывает». Русский романс быстро

переходит в русский роман (и то и другое датируется XIX веком). То, что мы видим (потому что я этого вечера и этой дачи уже не вижу, теперь только «мы» это видим), это, наверное, начало романа (упоминается «все то, что произошло впоследствии», о чем, возможно, нам собирается рассказать забывчивый Потапыч), начало, в котором, согласно доброй традиции жанра, заложен конец. Герой, забредающий в начале романа на территорию чужой дачи, должно быть, закончит через множество страниц в глубине леса, в снегу, вечно улыбающимся, как волшебный Морозко. Между этими эпизодами начала и конца разворачивается, естественно, история любви, остающаяся в сновидении «за кадром».

Н. рассказала, что ей приснилось, что она и я попадаем куда-то на Восток, нечто вроде Таиланда. Там множество восточных девушек. Одна из них раздвигает ноги, и Н. с ужасом и отвращением видит, что вместо пизды у нее — дыра в космос. Это совершенно круглое отверстие в открытый космос, вроде иллюминатора, обрамленное круглой белой рамкой. Эта белая рамка вызывает особенно острое отвращение у Н. Нас троих побуждают просунуть руки в эту космическую пизду. Н. сопротивляется, я же уверенно подхожу и засовываю руку в эту пизду-иллюминатор.

Ночь с 13 на 14 сентября 2000 года

Мне снилось кино: вначале мультипликационный персонаж делает из двух пружин котел, начинает надуваться, проваливается в воронку. С другой стороны виден скат, по нему струится вода, там сидят голые люди, постепенно (с разной скоростью) превращающиеся в собак. Главный герой вступает в зону полной темноты, и там он выслеживает неприятеля. У него особое зрение: самого врага он разглядеть не может, но видит цветные

16. Заказ № 834.

проекции боевых вещей врага (они тускло-желтые, кровавые, кремовые). Впрочем, это ложь — на самом деле в темноте перемещаются другие объекты. Затем какие-то военные беседуют (униформа напоминает швейцарскую). Они снимают фильм в моей квартире на Речном вокзале. Один из них достает из шкафа маленький альбом с марками. Присутствуют папа и бабушка. Затем начинается показ комикса, нарисованного в духе Хокусая, под названием «Kung-Fu Teacher». Комикс приятный. Особенно приятен темно-синий цвет, глубокий, но сдержанный, доминирующий в этих картинках.

ПИСЬМО

Здравствуйте, дорогие живущие в дальних краях! Вам пишет ребенок из нашего города. Мне очень понравились ваши письма, которыми оклеен желтый коридор. Внутри меня есть сердце и другие внутренности, но потрогать их руками можно будет, только если я умру. А я, может быть, никогда и не умру. Сейчас не все умирают. А раньше было по-другому. Раньше все, кто жил, умирали. Но с тех пор как объявился в наших краях Стелящийся, помене стало смертей. Зато дома и другие предметы стали, наоборот, совсем непрочные — часто разрушаются, падают внезапно, без причин. Вчера упал огромный небоскреб. Десятки тысяч человек, которые были в небоскребе и в окрестных домах, все остались живые и невредимые среди сплошных руин. Все очень удивлялись, но таково наше время. А вчера по главной улице пронеслось нечто стремительное, на уровне тротуаров. Все попадали: оказалось, у людей тонко срезаны подошвы ботинок, у некоторых повреждена кожа на ступнях. Зато если были среди них больные, все враз выздоровели. Это прошел Стелящийся.

Я вас всех люблю, желаю вам крепкого здоровья и крепкого существования.

Кирилл Барсков, ученик 6-го класса «Э».

Это письмо, написанное моей рукой, но странным почерком, я обнаружил в одной из своих тетрадей. Не припоминаю, когда и при каких обстоятельствах я это написал, а поскольку текст «письма» затерян среди записей моих снов, то, видимо, и само «письмо» следует считать сновидением — впрочем, неясно чьим. Вероятнее всего, это — сновидение текста: если часто записывать свои сны, в самом процессе записи уже начинает вырабатываться дополнительный, избыточный слой онейроида, который и выплескивается в виде таких комплементарных «писем ниоткуда». Записано это было задолго до 11 сентября 2001 года, и падение небоскреба в этом письме теперь кажется «пророческим видением». Как высказался по этому поводу другой сон:

Илия — пророк,

Или я — пророк?

«Пророческие сновидения», в которых (как правило, искаженно и фрагментарно) отражается будущее, не редкость. Впрочем, сновидения представляют собой постоянно обновляемый свод медийных и миметических приемов и поэтому склонны предвосхищать не столько реальные события будущего, сколько их отражения в сфере медиа. В «письме» подчеркивается, что никто не погиб в упавшем небоскребе, — видимо, потому, что доброе сновидение не в силах предчувствовать реальное падение небоскреба, сопровождающееся гибелью множества людей, а «предвидит» лишь бесчисленное повторение этого события как серии визуальных эффектов, запечатленных видеозаписью и тиражируемых телевидением. Анестезирующий эффект в «письме» усугубляется, входит в зону эйфорической «возгонки» —

люди не только не погибли в результате катастрофических событий, но, наоборот, исцелились — их вылечил Стелящийся, который есть собственно Пленка, гибкая и стремительная поверхность записи (видеозаписи, аудиозаписи), которая принимает всех на себя, избавляя вещи от их болезненных причин и от их материального содержания. Впрочем, Кирилл Барсков, ученик 5-го класса «Э», знает об этом больше меня, так как он один из «никогда не существовавших», он — одна из мимолетных вспышек, легких всполохов на горизонте несуществования. И наконец, чтобы глубже понять тот странный пафос, которым пропитано его «письмо», следует добавить: возможно, Кирилл Барсков действительно пророчествует — вещает, как хотелось бы верить, о том отдаленном, но счастливом будущем, когда живые существа обнаружат в глубине чистого и здорового небытия источники «крепкого здоровья и крепкого существования».

ПОЛЕТ НАД ОКЕАНОМ

Я прихожу в гости к своему отчиму Игорю, вхожу в комнату, которая когда-то была моей (теперь же я чаще захожу в нее во сне, чем в реальности). Игоря дома нет, я вижу, что в моей бывшей комнате живет старая дама, субтильная и надменная. Она мне не знакома, говорит со мной по-английски. Несмотря на ее присутствие, я чувствую себя счастливым оттого, что я снова в «своей комнате».

Затем я вдруг оказываюсь стоящим на мачте корабля. Я высоко в небе, стою спокойно. Кажется, я — на круглой площадке, на мачте. И мачта, и площадка, и корабль невидимы. Я стою один высоко в небе и плыву в нем вместе с невидимым парусником. Мне хорошо. Подо мною река, вокруг город.

Кажется, Берлин. Я проплываю на уровне верхних этажей самых высоких зданий, в их больших окнах я вижу фрагменты офисов, складских помещений. Старые дома на берегу постепенно сменяются новыми: кажется, я покидаю центр города. Огромные белые новые дома стоят регулярно, они одинаковые. Несмотря на их простую архитектуру, они кажутся мне прекрасными. Затем и дома исчезают. Ощущение, что мы вышли в открытое море. Кажется, это океан. В какой-то момент я решаю, что мне необязательно и дальше стоять на мачте невидимого корабля, — я могу просто лететь. Я взмахиваю руками и лечу, совершая движения, подобные взмахам птичьих крыльев. Подо мной океан, на нем — сложное и разнонаправленное движение пенных волн и течений. Я вижу его с огромной высоты, но необычайно отчетливо.

Почти барочная красота переплетающихся течений. Постепенно я различаю свое отражение в океане — я вижу только руки, которые совершают плавные движения полета, между руками (там, где должны быть тело и голова) — туман, как бы шар светлого тумана. Так я лечу долго. Наконец я снова оказываюсь в своей детской комнате. Я, кажется, собираюсь «приземлиться» на свою кровать, но какое-то время я еще парю над ней и вижу, что сквозь нее, как сквозь окно, еще открыто виден океан с его сложной игрой потоков и волн. Затем я опускаюсь на кровать, она состоит из океанской воды, она — кусок океана. Но постепенно она твердеет, превращается в настоящую кровать. Я считаю себя проснувшимся, припоминаю свой сон: полет, невидимый корабль, Берлин и пр. У изголовья кровати — книжный шкаф. Протягиваю руку и беру книгу с нижней полки, это книга Хайдеггера под названием «Сновидения. Полеты». Начинаю читать. Прочитав несколько фраз по-английски, просыпаюсь — на этот раз уже по-настоящему.

Снился колоссальный клоун, накрывший собой целый лес, его легкое тело, как тело дирижабля, повисло на верхушках деревьев.

Некто во сне говорит: моя душа как зеркало, которое было венецианским и роскошным, но затем разбилось, и осколками его искусно усеяли шар, вращающийся под потолком дискотеки. Теперь я разбрасываю вокруг себя отраженные лучи и превращаю танец в галлюцинацию, в которой танцующие резвятся, как рыбки в разноцветной воде. Я — зеркало-проныра, я больше не держу себя в рамках, у меня более и нет рамок, я всюду проникаю, путешествую из глаза в глаз, из одного зеркального сердца в другое зеркальное сердце.

Снился Нью-Йорк — маленький город, с низкими старинными домиками, где топятся печи и люди перемещаются на лошадях.

Снилось: я делаю дизайн постельного белья, украшая его нарисованными сценками из сновидений. Вижу комплекты этого постельного белья, их уже продают в магазине. Особым успехом пользуется комплект «Сон Шпеера»: на простынях и наволочках изображен Гитлер, возлагающий к мемориалу погибших воинов несчетное количество венков. Такой сон, если я не ошибаюсь, действительно описан в мемуарах Шпеера: в этом сновидении Гитлер представлял собой своего рода машину возложения венков. Этот сон анализирует Эрих Фромм в одной из своих книг.

Сон: я стою в очереди в овощном магазине. Хочу купить кислой капусты, лимонов. Выбор небольшой, как в советские времена. «Да и везде теперь так» (во сне не было ощущения, что «снова так», казалось, что товарный

дефицит случился впервые на моей памяти). За прилавком — мужчина и женщина. Мужчина строит саркастическую мину.

— Язвит Владимир, — замечает кто-то из очереди.

— Нет, это Зоя язвит, а Вова передразнивает, — возражают ему.

Во сне присутствует счастливая атмосфера всеобщего родства и уюта (опять же, как в советские времена).

Общее замечание: «капуста», «лимоны» — жаргонные словечки, обозначающие деньги.

«Выбор небольшой» — хочешь не хочешь, приходится заниматься зарабатыванием денег. Но поскольку все в таком же положении, вроде бы ничего, уютно.

«...Он собирается трясти тут своим ондатром!» — «похабная» шуточка из сна (шутка-восклицание).

Под утро снились эйфорические полеты над морем. Я летаю с какой-то девушкой. Мы летим с ней, сначала над сосновым лесом, затем появляется море и средневековый мост, похожий на замок с готическими башнями. Постепенно мы поднимаемся очень высоко и летим с огромной скоростью, совершая в воздухе головокружительные кульбиты. Серо-синее море внизу. Наконец приземляемся, ищем место, где бы искупаться. Кажется, мы в Лондоне. То ли набережная, то ли пляж. Набережная вся разбита, большие куски набережной опрокинуты в море. По одной из таких впавших в море каменных глыб мы сходим в приятную, холодную, соленую воду.

Снился Сережа Ануфриев. Он блевал. Людная компания. Присутствуют: Миша с Ликой, Федот, Юра Семенов и др. Сережина внешность все время меняется. Вначале

он похож на себя: наголо обрит, в светлом шелковом костюме. Потом он уже совершенно «плох» — в нем что-то пучится, переворачивается. Затем он блеванул и стал здоровым, но совсем другим: бодрый человек с другой внешностью.

Другой сон с похожим сюжетом.

Дружеская компания. Появляются Сережа Ануфриев, Саша Холоденко и какие-то незнакомые люди. Сережа очень негативно отзывается о деятельности МГ, обо мне, о нашей совместной работе. Дает понять, что теперь у него совершенно другие интересы, а именно магия, шаманизм. И действительно, вокруг какие-то люди поют магические песнопения. Они в длинных красных одеяниях, собираются совершать какой-то ритуал. Я принимаю ванну. Входит бабка, хозяйка этого дома, начинает жаловаться на всю эту компанию: мол, грязь и т.п. Указывает на пол. На полу лежит то ли говно, то ли блевотина. Скорее, блевотина. Мысль: наверное, блевал Сережа Ануфриев. Я решаю съебаться и убегаю из этого дома голый и мокрый, прямо из ванны.

ГОВНО ИЛИ БЛЕВОТИНА?

Говно или блевотина? Этот вопрос является ключевым вопросом данного сновидения. Блевотина здесь выступает как оппонент говна (в отличие от знаменитого сновидения Фрейда «Война говна и мочи», где оппонентом говна является моча). Говно в сновидении издревле считается субститутом денег («говно снится к деньгам», утверждает народная онейрокритика), блевотина же это анти-говно, анти-деньги. Говно, как и деньги, это «прошедшее сквозь», материал трансакции. Блевотина — это «вышедшее обратно», communication error,

отторжение без переработки — срыв трансакции, потеря денег, девальвация.

Ануфриев в сновидениях блюет так часто, потому что в реальности он последовательно разрушает достаточно уязвимую сеть символического обмена, структуру профессионализации и прочие капиталистические условности, он требует, чтобы сквозь все это проступили более древние, архаические формы обмена, он хочет инициационной экономики древних мужских домов и магических племенных союзов. Это желание (которое невозможно полностью реализовать в современном обществе жестокого неокапитализма «со зверино-дигитальным лицом») выражается в форме сблева, который в данном случае есть не только протест, не только отторжение, но и диверсионный экономический ход, нечто вроде клептомании.

Таким образом, блевать — это роскошь, нынче это воровская, полукриминальная роскошь. Блюя, Ануфриев приобщается ко всем антикапиталистическим, антиденежным формам роскоши: от пирующих римских рабовладельцев, щекочущих гортань пером, чтобы и дальше продолжать пир, до лежащих на голой земле самозабвенных пьяниц эпохи советского социализма.

Сон: я прихожу куда-то, где собралась компания. Там Сережа Ануфриев и еще один человек ведут себя странно — давятся, трясутся, их корчит. Вижу Настю с Ваней. Отвожу Ваню на кухню, спрашиваю: «Что с ними? Они съели корень датуры (дурмана)?» Ваня кивает. Кто-то пытается поддерживать интеллектуальную беседу (Миша Рыклин, кажется). Но Сережа никого не узнает, на лице — выражение предельного изумления, весь мокрый. Симптомы эпилептического приступа, они нарастают. Кто-то предлагает вызвать «скорую». Соня Глушкова тоже здесь, она пугается, начинает плакать. Я ее успокаиваю. Мы сидим на лестнице, на ступенях. Я ее об-

нимаю и говорю: «Это все хуйня». «Да, это хуйня?» — переспрашивает она и успокаивается.

Сон не запомнился, за исключением слов «смазывать улиточным маслом».

СНОВИДЕНИЕ И НАРКОТИК. ПЕРСОНАЖ СНА: АНУФРИЕВ

Ануфриев часто снится своим друзьям и знакомым. Мне он снится обычно в рамках следующего сюжета. Всем известно, что Ануфриев любит употреблять различные препараты. Мне часто снится, что он употребил какой-то препарат, но я не знаю какой. Ануфриев во сне не просто сам по себе человек, но он является носителем неизвестного психоделического состояния, которое следует разгадать. Недавно мне приснился сон про Ануфриева с подобным содержанием: Сережа находится в Одессе, откуда время от времени звонит и говорит, что собирается в Москву. Все друзья его давно ждут, и я в том числе, а он все не приезжает, и как-то стало принято говорить о нем с тревогой. Как он себя чувствует? В каком он состоянии? Наконец Сережа появляется. Вначале я радуюсь. Вижу его таким, каким он и должен быть: наголо обритый, в нарядном костюме, веселый. Все московские друзья Ануфриева где-то собрались, и все ему рады. Но вдруг все видят, что с Ануфриевым что-то неладно. То ли он выглядит болезненно, то ли странно. Как только появляется мысль о том, что не все в порядке, тут же Ануфриев начинает быть еще более не в порядке. С ним совсем что-то не то начинает происходить. Внутри его тела, которое становится все меньше и меньше, начинают ходить какие-то волны, пузыри, и он весь волнуется как море, в нем все бурлит. Возникает мысль: *в нем*

есть что-то, что не есть он. Кто-то из нас говорит: надо что-то делать, ситуация становится критической. Но тут же все разрешается. Разрешается элементарным образом: Ануфриев (который к тому моменту уже не похож на Ануфриева) сблевывает. Он блеванул, и все становится нормальным. Странное волнистое существо становится нормальным человеком, очень бодрым. В сновидении реалистично был подан запах блевотины. Во сне не всегда задействован обонятельный регистр. В данном случае был достоверный кисловатый, блевотный запах. И тут же этот персонаж, который блевал, становится нормальным, здоровым. Он исцеляется. Всем присутствующим понятно, что нечто, что действовало в его теле, вышло вместе с блевотиной. Но при этом он окончательно перестал быть Ануфриевым. Он превращается в какого-то неизвестного мне бодрого человека. Я и сейчас своим мысленным взором вижу лицо этого человека, но ничего общего с лицом Ануфриева оно не имеет. Человека с таким лицом нет среди моих знакомых.

Мы все видим, что он выглядит иначе, продолжаем с ним общаться, разговаривать как с Ануфриевым. Подразумевается, что так надо: человек блеванул и изменился.

В этом контексте мне вспоминается замечательное стихотворение Сережи Ануфриева, где, как и в моем сновидении, затрагивается тема трансформации и рвоты. Стихотворение такое:

Случайно проглотил кусочек мыла,
А после выплюнуть не смог.
Во мне как будто Афродита
Из мыльной пены родилась.
Я блеванул что было силы —
Освободиться ей помог.
Она была в форме корыта,
Потом другая завелась.

Это стихотворение, относящееся к моим любимым стихотворениям, очень проницательно и точно описывает то, о чем идет речь в моем сновидении. Вначале происходит проникновение какого-то инородного элемента внутрь автора — «случайно проглотил кусочек мыла». Этот инородный элемент разворачивается сразу в какой-то могучий персонаж, который живет внутри, не сливаясь с тем существом, которое дало ему приют, живет как некий паразит. И не случайно это Афродита. Это заставляет меня вспомнить фразу, которую я забыл при первоначальном пересказе этого сновидения: кто-то комментирует происходящее с Ануфриевым в моем сновидении словами по-английски: she killed himself. А возможно, и наоборот: he killed herself. Эти фразы на русский перевести невозможно. «Ошибки» этих фраз не передаются средствами русского языка. То ли «она убила мужского себя», то ли «он убил женскую себя». Это сразу отсылает нас к концепции Юнга «душа имеет противоположный пол, нежели тело». Душа мужчины — это женщина (Анима), душа женщины — это мужчина (Анимус). Стихотворение Ануфриева возводит Аниму в ранг Афродиты. Особенностью Афродиты являлась мгновенная регенерация девственной плевы: после каждого соития она снова становилась девственницей. Это вечная девственность души, о которой говорится в стихотворении Ануфриева: никакое познание не в силах ее окончательно пенетрировать, не в силах превратить ее в коммуникационный канал, который налаженным каким-то способом бы работал. Ничего подобного не происходит. Душа постоянно возвращается в закупоренное, герметичное, свежее, бутонообразное состояние. И коммуникационный канал каждый раз необходимо прокладывать заново. Таким образом, это стихотворение весьма правдиво описывает то, что называют душой.

Продолжая разбор стихотворения, нужно сказать, что Афродита представляет собой плод кастрации. Она родилась из пены морской, куда пролилась кровь оскопленного Кроноса, куда были брошены отрубленные тестикулы Кроноса. Рождение Афродиты — это парадоксальное рождение, произошедшее в результате утраты ее отцом способности к дальнейшему деторождению. Последнее чадо, возникающее после кастрации отца, уже за гранью производительных возможностей Кроноса. Таким парадоксальным способом, как жизнь после смерти, появляется любовь. И здесь, конечно же, вспоминается Мойдодыр. Человек проглатывает мыло, и это отсылает нас к фантазматике мощной поэмы про Мойдодыра. Даже само имя страшного бога чистоты распадается на «мой до дыр». Чумазого мальчика преследует мыло, и мыло настолько его преследует, что он его даже проглатывает, оно уже не только его моет снаружи, но изнутри его драит изо всех сил. И внутри из мыльной пены расцветает Афродита в результате некой кастрирующей процедуры, которая находится за гранью самого сюжета, имеет место до начала повествования. Афродита рождается внутри героя, а затем он еще раз производит ее на свет. Он придает ей форму корыта. Корыто опять же относится к мойдодыровскому циклу. Если сравнивать мыло с психоактивными препаратами (отважным исследователем которых является Сергей Ануфриев), то эти препараты традиционно описываются как катарсические, т.е. как средства внутреннего очищения. То есть это своего рода мыло, проникающее внутрь, моющее изнутри. Вслед за пафосом галлюциноза, вслед за разворачиванием любви происходит резкое снижение пафоса, т.е. некое абстинентное соскакивание с сюжета. В этом юмор этого стихотворения. Герой не сам освободился от Афродиты, а ей помог освободиться от себя. Сквозь него проходит мыло, и в процессе

внутреннего очищения из мыльной пены рождается любовь, но герой не оставляет ее в себе, он дает ей свободу для того, чтобы процедура смогла повториться. Другая Афродита заводится в нем через некоторое время.

Сон с непонятными ванночками, имеющими форму «иконных» силуэтов. В этих ванночках синяя жидкость, которая вдруг превращается в красную, похожую на кровь.

Видимо, менструальная тема. Навеяна рекламой менструальных тампонов по телевизору, где красная кровь эвфемизирована в виде синей жидкости (аристократическая версия — «голубая кровь»).

СНОВИДЕНИЯ И ТЕЛЕФОН

Снился сон о Вадиме Захарове: Вадик умер, но звонит мне по телефону с того света. У него спокойный, веселый голос, он говорит, что там очень хорошо, много интересного. Вначале с ним говорит Волков, потом я беру трубку. На глазах у меня слезы. Я спрашиваю: «Что ты делаешь?» Он отвечает: «Я делаю таких как бы чудовищ». Я говорю: «А ты не мог бы приехать, хотя бы на один день?» Он: «Да, хотелось бы, но там эта пропускная комната... Не пустят. Позвонить и то чудом удалось». Затем связь прерывается. Я долго слушаю тишину в трубке, пока до меня не доносится очень тихий женский голос, который называет какой-то код и название города — Сергиев Посад.

Я кладу трубку и говорю Волкову: «Я понял, где Вадик. Он в Троице-Сергиевой лавре. Весь план придуман Сережей Ануфриевым и Аркадием Насоновым. Аркадий тайно снял в Лавре комнату, привез туда огромное количество галлюциногенов. Он учредил так называемую "стипендию того света", и первым стипендиатом стал

Вадик Захаров — Вадик сейчас в монастыре, погружен в галлюциноз, ему кажется, что он в раю».

Затем я внезапно вижу заснеженные горы, великолепный простор и маленьких цветных лыжников, несущихся вниз по белизне.

Телефон и телевизор — два технических объекта, которые связаны друг с другом через присутствие слова «теле» в их наименовании, т.е. телос — цель.

Тело дано нам изначально как цель. Это охотничий дискурс, поскольку слова возникают на стадии охоты, иначе говоря, возникают в эпоху желания, прицеливания. Славянское слово «слово» связано с охотой, с *ловом*, а слово «человек» имеет тот же корень «лов» и означает «се-ловец», т.е. «это охотник». Телевизор — это нацеленное зрение, зрение, которое проходит дистанцию, преследует отдаленную цель. Телефон составляет пару телевизору, потому что это «нацеленный звук». Звук, проходящий дистанцию и приходящий с определенной целью.

В случае телефона звук, который до нас доходит, распадается на две составляющие — сигнал и голос. Для того чтобы услышать голос, мы должны прежде откликнуться на сигнал.

Имеется некое изначальное ожидание, которое связано с телефоном, и я бы связал его с ожиданием информации о том, что будет с нами после смерти. Мы прежде всего не знаем по поводу смерти. Мы ничего не знаем по поводу нашего посмертного будущего, и нас гипнотизирует это незнание. Мы не знаем, что произошло с нашими близкими, которые умерли. Именно с телефоном, я думаю, мы связываем этот вопрос. Во всяком случае, я могу утверждать это о себе. В ряде сновидений именно по телефону происходил контакт с умершими. Конечно, часто встреча с умершими происходит

и без телефона, просто во сне встречаешь людей, которые умерли. Но в таком случае я каждый раз думаю, что они не умерли, и меня начинает переполнять радость по поводу того, что информация об их смерти была ложной. Или же я понимаю, что смерть стала обратимой и мои близкие воскресли или каким-то образом вернулись к жизни, вернулись *оттуда*. Или же я забываю о том, что они умерли, и общаюсь с ними как с живыми, и только постепенно начинаю припоминать, что они умерли. Что же касается контактов с умершими по телефону, то несколько раз случались сновидения, когда полностью присутствовало сознание, что данный человек умер, что он находится в другом мире, но тем не менее мне говорят, что есть уникальная возможность связаться с этим человеком по телефону и коротко поговорить. Затем следовало ожидание звонка. Звонок. Я слышал голос. Потом разговор прерывался. Одновременно техничность и затрудненность контакта с миром умерших порождали удивительное ощущение достоверности этого контакта. Возникало ощущение, что это *действительно произошло*. И это ощущение сохранялось и после пробуждения какое-то время.

Возможно, это связано с принципиально другим отношением к миру иллюзий, которым обладает телефон, а также вообще все аудиальные трансляторы, все «фоны», магнитофон, радио... Они обладают иным соотношением с проблематикой иллюзорного, чем видео-гаджеты. Природа звука не изменяется от того, что звук прошел через гаджет. Голос человека, который мы слышим по телефону, не является иллюзией. То же самое в случае с радио. При синхронном прослушивании новостей возникает ни с чем не сопоставимый эффект реальности и в то же время объединенности с каким-то общим пространством: эфирное пространство не является иллюзорным.

Иллюзия как понятие, как представление прежде всего связана с игрой света и тени, с визуальными эффектами. Отношения света и тени лежат в основе тех видов искусства и тех видов медиа, которые порождают образ иллюзорного, априорную идею иллюзорного. Тень и отражение — это те виды неистинного, с которыми человек сталкивался всегда, и на основе тени и отражения возникают визуальные искусства. Особняком стоит скульптура, которая в другую сторону уходит от иллюзорного. Живопись и рисунок же полностью сохраняют свою связь с тенью и отражением, с заведомо неистинным. И конечно же, фотография, кино и телевидение — все эти игры тени и света, все это дано нам как некая правда, заведомо поданная через обман, через тени и световые пятна. Причем нам известны все те переворачивания образов, которыми необходимо пройти, переход света в тьму и наоборот, переход верха вниз и наоборот, который является путем становления иллюзорного. Ничего подобного не происходит со звуком, с голосом. Можно вспомнить высказывание Борхеса: *если во сне ты слышишь голос и произносимые им слова отчетливы, произносятся внятно, и при этом говорящего не видно, значит, это голос Бога.* Традиция, которая стоит за этим высказыванием, проливает свет на то, о чем я говорю. *Говорящего не видно.* Именно это обстоятельство удостоверяет высказывание, придает ему ценность. Это отчасти объясняет, почему видеотелефоны до сих пор не вошли в жизнь, хотя их абсолютное внедрение в повседневный обиход нашего времени ожидалось уже несколько десятилетий назад.

Если посмотреть старые фильмы, где показывается будущее, там везде присутствуют видеотелефоны. Тогда никто не сомневался, что видеотелефоны войдут в жизнь. Тем не менее, хотя технически это вполне возможно, они пока не прижились. И это связано не с ка-

кими-то проблемами, типа девушка любит болтать по телефону, когда она лежит голая в ванне, и не с тем, что человек хочет многое скрыть. Это связано с верификацией. С подлинностью. Когда звучит голос, и он звучит в реальном времени, без отсрочек, и при этом говорящего не видно, он где-то далеко и в то же время близко, он произносит нечто интимным образом — прямо в ухо, — все это придает этому виду контакта высокую степень подлинности.

В слове «телефон» русское ухо слышит слово «фон» и слово «тело», т.е. телефон составляет некий «фон тела» (что заставляет вспомнить о Первозвуке, являющемся источником всех тел).

У современного человека заметно желание носить телефон на теле. Мобильные телефоны все больше и больше встраиваются в тело, крепятся к телу, их носят на поясе в непосредственной близости к гениталиям или в кармане. Экстериоризация слуха постепенно превращается в экстериоризацию гениталий. Мне вспоминается замечательное описание у Монастырского в романе «Каширское шоссе» телепатического контакта автора с его подругой. Она находилась в подмосковном поселке Электроугли, а Андрей находился у себя дома и играл Моцарта. Неожиданно у него стал вставать член, и через член, который он невольно стал осознавать как некий технический инструмент, как гаджет коммуникации (каким член и является), он стал телепатически транслировать свои мысли в сознание своей знакомой и получать ответные мессиджи. Он использовал член как телефон. Впоследствии он получил подтверждения того, что этот контакт состоялся, она получала его мессиджи. Интересно и название места, где находилась его подруга, — Электроугли; угольная пыль лежит в основе функционирования телефона как аппарата. Кто-то уже писал, что телефон — это всегда голос мертвых, потому что звук

проходит через угольный порошок, который является следом далекого прошлого, когда-то цветущих доисторических лесов.

Особая тема — цвет гаджетов. Компьютер почти никогда не бывает черным, а телевизор, телефон, магнитофон часто бывают черными. Это их оптимальный цвет. Они относятся к «черной технике», так же как холодильник и прочие охлаждающие или нагревающие устройства — к «белой». Особенно стабильно сохраняет свой черный цвет телевизор — цвет тьмы зрительного зала, тьма вокруг волшебного фонаря, тьма, в которой и зажигается свет экрана. Это разделение домашних технических объектов на «черные» и «белые» очевидно последует старому разделению на «черную» и «белую» магию.

Не стану говорить, что мы должны научиться общению с умершими, — мы и так ежесекундно общаемся с ними, мы целиком состоим из этого общения, более того, мы и есть общение с умершими, а также с нерожденными: с толпами тех, кому предстоит родиться в будущем, и с неисчислимыми множествами тех, кто не родится никогда.

ВСТРЕЧА ВО СНЕ С УМЕРШИМИ

Марсель Пруст «Содом и Гоморра»:

Немного спустя я был потрясен до основания. В этот первый вечер, страдая от сердечной слабости и перемогая боль, я медленно и осторожно нагнулся, чтобы разуться. Но стоило мне дотронуться до первой пуговицы на башмаке, и грудь моя наполнилась чем-то неведомым, сверхъестественным, я весь затрясся от рыданий, из глаз брызнули слезы. На помощь мне явилось и спасло меня от душевной пустоты то самое су-

щество, которое несколько лет назад, в минуту такого же тоскливого одиночества, в минуту, когда во мне ничего моего уже не оставалось, вошло и вернуло мне меня, а ведь это и в самом деле был я, даже больше, чем я (вместилище всегда больше содержимого, и вот вместилище мне и было принесено). В моей памяти воскресло склоненное над моим изнеможением ласковое лицо бабушки, ее озабоченный и обманутый в своих ожиданиях взгляд, лицо бабушки в день первого моего приезда, не той, которой мне, к моему удивлению, было почти не жаль, за что я себя упрекал, и у которой общего с этой было одно только имя, а моей настоящей бабушки, чей живой образ я впервые после того, как на Елисейских Полях с ней случился удар, обрел сейчас в нечаянном и цельном воспоминании. Этот живой образ для нас не существует, пока его не воссоздаст наша мысль (иначе все участники грандиозной битвы были бы великими эпическими поэтами); и вот только в этот миг безумное желание броситься в ее объятия, через год с лишним после ее похорон, вследствие анахронизма, по чьей вине календарные даты не совпадают с теми, которые устанавливаются нашими чувствами, дало мне знать, что она умерла. Я часто говорил с ней после ее смерти, думал о ней, но в моих словах и мыслях — словах и мыслях неблагодарного, эгоистичного, черствого юноши — ничего не напоминало мою бабушку, так как в силу моего легкомыслия, охоты до развлечений, в силу привычки к ее болезни я лишь на дне души хранил воспоминание о той, какою она была. Когда бы мы ни принялись за изучение нашего внутреннего мира во всей его полноте, ценность его всегда остается почти что мнимой, несмотря на наличие в нем несметных богатств, так как то одними из них, то другими мы не в состоянии воспользоваться, будь то богатства реальные или воображаемые, а если го-

ворить обо мне, то таким богатством являлись для меня старинное имя Германт или имевшее для меня несравненно большую значимость достоверное воспоминание о бабушке. С расстройством памяти связаны перебои чувства. Наше тело, которое мы сравниваем с сосудом, содержащим в себе нашу духовную жизнь, — именно оно, вне всякого сомнения, наводит нас на мысль, что все наши духовные блага, минувшие радости, все наши страдания всегда нам подвластны. Быть может, одинаково неправильно думать, будто они ускользают, будто они возвращаются. Во всяком случае, если они и остаются внутри нас, то в большую часть времени — в неведомой области, где никакой пользы нам от них нет и где даже самые из них обыкновенные оттесняются воспоминаниями иного порядка, с которыми в нашем сознании им не ужиться. Но вот круг ощущений, в котором они хранятся, восстановился, и тогда уже к ним переходит власть изгонять все, что с ними несовместимо, и водворять в нас только то наше «я», которое их изжило. А так как тот, в кого я внезапно превратился вновь, перестал существовать после далекого вечера, когда бабушка по приезде в Бальбек помогла мне разуться, то вполне естественно, что не после сегодняшнего дня, о котором мое прежнее «я» ничего не знало, а — как если бы во времени были различные параллельные ряды — немедленно, сразу после того первого вечера я завладел мгновением, когда бабушка наклонилась надо мной. Тогдашний и давным-давно исчезнувший «я» теперь опять был так близко от меня, что мне казалось, будто я еще слышу слова, только-только прозвучавшие, а на самом деле пригрезившиеся мне, — так человеку спросонья все еще слышатся близкие звуки отлетающего от него сна. Сейчас я был всего лишь существом, которому хотелось прильнуть к бабушке, стереть поцелуями следы огорче-

ний у нее на лице, существом, которое я мог себе представить, пока я был кем-либо из тех, что сменялись во мне, с таким же трудом, с каким я попытался бы теперь — и притом безуспешно — вновь испытать желания и радостные чувства одного из тех, кем я — во всяком случае, временно — перестал быть. Я вспомнил, что за час до того, как бабушка, в капоте, наклонилась над моими башмаками, я бродил по улице, пышавшей жаром, около кондитерской, и мне так хотелось поцеловать бабушку, что я боялся, что не дождусь, когда пройдет час, оставшийся до встречи с ней. А теперь, когда мне опять захотелось поцеловать ее, я сознавал, что пройдет час за часом, но она никогда больше не будет со мной, я поминутно делал для себя это открытие, ибо, впервые за столько времени почувствовав ее такой, какой она была в жизни, в действительности, почувствовав, что у меня вот-вот разобьется сердце — до того оно переполнено ею, вновь обретя ее наконец, я узнал, что утратил ее навеки. Утратил навеки; я не мог осмыслить и старался вытерпеть муку этого противоречия: с одной стороны — жизнь, ласка, сохранявшиеся во мне такими, какими я их знал, т.е. созданными для меня, любовь, всецело питавшаяся мной, находившая во мне свой смысл, постоянно обращенная на меня, так что дарования великих людей, все гении от Сотворения мира и до наших дней не стоили в глазах бабушки ни одного из моих недостатков; а с другой стороны, только я успел вновь ощутить, словно в настоящем, это блаженство, как вдруг почувствовал, что оно насквозь проникнуто нахлынувшей, будто повторяющаяся физическая боль, несомненностью небытия, стершей мое воспоминание об этой ласке, уничтожившей эту жизнь, задним числом упразднившей нашу взаимопредназначенность, сделавшей из бабушки, когда я снова увидел ее, точно в зеркале, обыкновенную чужую

женщину, которая волею судеб провела несколько лет вместе со мной, как могла бы прожить их с кем-нибудь еще, но для которой я и до этого был бы ничем и после этого остался бы тоже ничем.

Все, что меня в последнее время радовало, я променял бы сейчас на единственную радость — переиначив прошлое, облегчить страдания бабушки. А ведь я не только представлял себе ее, представлял себе ее капот — одежду, превратившуюся почти в некий символ: до того она была удобна для несения безусловно вредных, но и отрадных для бабушки тягот, которые она несла ради меня, — я постоянно припоминал все случаи, которыми я пользовался, чтобы показать ей, как мне нехорошо, по мере надобности преувеличивая болезненность моего состояния, пользовался, чтобы сперва огорчить ее, а потом стереть эти огорчения поцелуями, — я воображал, что моя ласковость, равно как и мое счастье, могут сделать счастливой и ее; и самое худшее: сейчас для меня не было большего счастья, чем отыскать следы счастья в моем воспоминании об овале ее лица, изваянном и склоненном нежностью, а ведь прежде я с бессмысленной злобой старался согнать с ее лица даже легкий отсвет радости, как, например, в тот день, когда Сен-Лу фотографировал бабушку и когда я, увидев, с каким детским, почти смехотворным кокетством она, выбрав тенистое место, чтобы лучше выйти, снимается в шляпе с большими полями, не мог не наговорить ей раздраженным тоном обидных слов, от которых у нее передернулось лицо, потому что они попали в цель, ранили ее; когда же я навеки лишился возможности утишить бабушку, покрыв ее лицо поцелуями, эти слова раздирали душу мне.

Теперь я бы уже не мог остановить передергивание ее лица и утолить боль ее сердца или, вернее, моего; мертвые живут только в нас, и когда мы упорно воз-

вращаемся мыслью к ударам, которые мы обрушили в свое время на них, мы наносим удар за ударом себе. Я упивался моими страданиями, несмотря на всю их мучительность, — я чувствовал, что их вызывает воспоминание о бабушке, я воспринимал их как доказательство того, что воспоминание о ней во мне живет. Я чувствовал, что только благодаря страданию я помню ее так ясно, и мне хотелось, чтобы еще прочнее вбились в меня гвозди, которыми прикреплена ко мне память о ней. Я не пытался утишить мою душевную муку, приукрасить ее, убедить себя, что бабушка просто куда-нибудь уехала, что мы с ней расстались только на время и что пока мне остается обращаться к ее снимку (тому, который сделал Сен-Лу и который я взял с собой) со словами и просьбами, как к человеку, находящемуся в разлуке с нами, но не утратившему своей индивидуальности, знающему нас и по-прежнему связанному с нами нерасторжимым взаимопониманием. Я не прибегал к этому — ведь мне хотелось не только страдать, но и сохранить особенность моего страдания, сохранить таким, каким я внезапно, сам того не желая, его познал; стоило вновь возникнуть странному противоречию между посмертной жизнью и небытием, пересекавшимися во мне, — и меня охватывало желание страдать беспрерывно, следуя законам этого страдания. Понятно, я не был уверен, извлеку ли я хотя бы малую долю истины из этого мучительного и пока еще непонятного состояния, — я знал лишь то, что если я когда-нибудь и добуду малую долю истины, то только благодаря ему, такому необычному, такому нежданному, не указанному мне моим разумом и не смягченному моим малодушием, я знал лишь то, что сама смерть, — внезапное откровение, каким она для меня явилась, — провела во мне, подобно молнии, по какому-то сверхъестественному и бесчеловечному гра-

фику двойную таинственную борозду. (До сих пор бабушка была предана мной забвению, но теперь у меня не возникло даже мысли о том, чтобы попытаться извлечь истину из него, потому что забвение — это не более чем отрицание, ослабление мысли, которая перестает быть способной воссоздать какую-нибудь черту из жизни и принуждена заменять ее условными и безразличными образами.) Однако инстинкт самосохранения и та находчивость, с какою разум предохраняет нас от страданий, уже начали строить на еще дымившихся развалинах, закладывая фундамент своего полезного и рокового дела, а потому, быть может, я напрасно с такой жадностью впивал в себя сладость воспоминаний о тех или иных суждениях любимого человека, как будто он и теперь мог высказать их, как будто он все еще существовал, как будто и я все еще существовал для него. Но как только мне удалось заснуть, в тот более соответствующий истине час, когда мои глаза закрылись для всего внешнего, мир сна (на пороге которого ум и воля, внезапно парализованные, уже не могли защитить меня от жестокости моих жизненных впечатлений) отразил, преломил в живой и ставшей теперь прозрачной глубине своих освещенных таинственным светом недр мучительный синтез посмертной жизни и небытия. В мире сна внутреннее познание, зависящее от расстройств наших органов, учащает сердцебиение или дыхание, потому что если ввести в наши вены, после того как мы очутились в этом мире, обыкновенную долю испуга, печали, угрызений совести, то она действует во сто раз сильнее; едва лишь мы, чтобы проехаться по артериям подземного города, отправляемся в путь по черным волнам нашей крови, точно по волнам внутренней Леты, с бесчисленным множеством излучин, перед нами предстают, приближаются к нам вплотную, а затем удаляются

величественные, царственные образы, и мы по ним плачем. Оказавшись под темными сводами, я тут же начал искать бабушку, но — тщетно; а между тем я знал, что она все еще живет, но только какой-то притушенной жизнью, такой же тусклой, как жизнь воспоминания; темнело, ветер крепчал; меня должен был отвести к ней отец, но он все не шел. Внезапно у меня перехватило дыхание, сердце словно одеревенело, я вспомнил, что несколько месяцев кряду по забывчивости не писал бабушке. Чем она это объясняла? «Боже мой, — говорил я себе, — как ей, наверно, грустно живется в комнатушке, которую для нее сняли, маленькой, точно каморка старой служанки, как ей грустно живется с сиделкой, которая за ней ухаживает, в комнатушке, где она лежит недвижимо, потому что она все еще парализована, да и нет у нее желания встать! Наверно, она думает, что я о ней забыл после того, как она умерла; какой одинокой, какой заброшенной она себя чувствует! Скорее — к ней, я не могу больше ждать ни минуты, я не могу ждать отца, но где же это, как я мог забыть адрес, только бы она узнала меня! Как я мог за несколько месяцев ни разу не вспомнить? Темнымтемно, я ее не найду, ветер не дает идти; а вон там отец ходит взад и вперед; я кричу: «Где бабушка, скажи мне адрес! Как она себя чувствует? Ей ничего не нужно?» — «Ничего, ничего, — отвечает отец, — не беспокойся. У нее заботливая сиделка. Бабушке время от времени посылают денег, совсем немного, и сиделка покупает самое необходимое — ведь бабушка довольствуется малым. Иногда она спрашивает, что из тебя вышло. Ей сообщили, что ты задумал книгу. Кажется, это ее обрадовало. Она отерла слезу». Тут мне словно бы припомнилось, что вскоре после смерти бабушка с униженным видом старой служанки, которую прогнали, с видом не родной, а посторонней, плача на-

взрыд, спросила меня: «Ведь ты все-таки будешь хоть изредка со мной видеться? Навещай меня хотя бы раз в несколько лет. Помни, что ты был моим внуком, бабушки этого не забывают». Стоило мне вновь увидеть ее лицо, с таким покорным, таким скорбным, таким кротким выражением, — и мной овладело желание сейчас же броситься к ней и сказать то, что я должен был сказать тогда: «Да что ты, бабушка! Мы с тобой будем видеться, сколько тебе захочется, ты же у меня одна на всем свете, я никогда больше с тобой не расстанусь». Как, должно быть, горько рыдала она все эти месяцы, пока я молчал и не приходил туда, где она лежит! Что она думает обо мне? И я, тоже плача навзрыд, сказал отцу: «Скорей, скорей, адрес, веди меня!» А он мне: «Дело в том, что... не знаю, удастся ли тебе ее увидеть. И потом, понимаешь ли, она очень слаба, очень слаба, она уже не та, боюсь, как бы тебе не было тяжело. Да и номера дорожки я хорошенько не помню». — «А все-таки ты мне скажи, — ты уже знаешь: ведь это неправда, что мертвые перестают жить? Ведь это неправда, — что бы там ни говорили, — раз бабушка еще жива?» Отец грустно улыбнулся: «Да нет, понимаешь, она еле жива, еле жива! По-моему, лучше к ней не ходить. Она ни в чем не нуждается. У нее только что убрали». — «А она часто бывает одна?» — «Да, но для нее так лучше. Лучше, чтобы она ни о чем не думала, — думы могут только расстроить ее. Ведь думать часто бывает трудно. Вообще, понимаешь ли, она совсем угасла. Я сейчас тебе точно скажу, как к ней пройти, но только не знаю, что ты будешь там делать, да и сиделка вряд ли к ней пустит». — «Но ведь ты же знаешь, что я всегда буду жить с ней, олени, олени, Франсис Жамм, вилка». Но тут я вернулся по реке с темными поворотами туда же, откуда отплыл, и ступил на берег, где уже начинается мир живых, — вот отчего,

хотя я все твердил: «Франсис Жамм, олени, олени», ряд этих слов утратил для меня отчетливую логическую связь, которая за минуту до этого была мне так ясна и которую я бессилен был восстановить теперь. Я уже не мог взять в толк, почему слово «Аяс», только что произнесенное отцом, вне всякого сомнения, имело только один смысл: «Смотри не простудись». Я забыл закрыть ставни, и, по всей вероятности, меня разбудил дневной свет. Но мне было невыносимо тяжело оттого, что у меня перед глазами море, на которое бабушка могла смотреть целыми часами; равнодушная его красота, которую я увидел вновь, сейчас же рождала мысль о том, что она его больше не увидит; мне хотелось заткнуть уши, чтобы не слышать его шума, осиянная ширь берега вызывала в душе ощущение пустоты; все, подобно аллеям и лужайкам того парка, где я как-то раз в детстве потерял бабушку, казалось, говорило мне: «Мы ее не видели»; под круглотою бледного, дивного неба я испытывал такое чувство, как будто на меня что-то давит сверху, точно меня пригнетал громадный, голубоватый колокол, заслонявший горизонт, на котором бабушка не показывалась. Чтобы ничего не видеть, я повернулся к стене, но — увы! — передо мной оказалась та самая перегородка, которая в былое время была для нас обоих вестником утра, та перегородка, которая с покорностью скрипки, выражающей все оттенки чувства, точно передавала бабушке мою боязнь разбудить ее или, если она уже не спала, боязнь, как бы она меня не услышала, как бы не побеспокоить ее, а мгновение спустя, подобно реплике другого инструмента, возвещала мне о ее приходе и призывала сохранять спокойствие. Приблизиться к перегородке мне было страшнее, чем к роялю, струны которого все еще дрожали бы, хотя бабушка давно бы уже на нем не играла. Я знал, что теперь можно стучать в стену,

даже громче, чем раньше, но что бабушку уже ничто не разбудит, что я не услышу ее ответа, что она ко мне не придет. И я просил Бога об одном: если существует бессмертие души, то пусть Он мне позволит тихонько постучать в стену три раза — бабушка отличит мои стуки от тысячи других и ответит стуком, означающим: «Не волнуйся, мышонок, я понимаю, что ты беспокоишься, но я же сейчас приду», — и пусть Он мне позволит быть с бабушкой целую вечность, которая нам обоим не покажется чересчур долгой.

Мне снился сон, что я прихожу на выставку супрематизма. Точнее, это выставка одного художника-супрематиста, который почему-то был совершенно забыт, а теперь вот его вдруг «открыли». В центре выставки помещена его работа «Поезд, идущий вокруг солнца». Это большой шар интенсивного, «иконного» красного цвета. Он подвешен к потолку на леске. Вокруг шара повешены рисунки, примыкающие друг к другу наподобие вагончиков. На рисунках в странной, полусупрематической манере изображены фрагменты поезда. Мне объясняют, что художник особенно интересовался скоростью и делал бесчисленные зарисовки поездов в движении (движущихся с разной скоростью). Рисунки, повешенные вокруг шара, увеличиваются, создавая (отчасти) иллюзию, что «голова» поезда (изображенная на больших рисунках) ближе, чем «хвост», изображенный на мелких рисунках.

Сон: происходит экскурсия на Останкинскую телебашню. Когда приходит время спускаться вниз, все входят в лифт. Я говорю, что пойду пешком. На самом деле (мне лень идти вниз по лестнице, но клаустрофобия не позволяет мне зайти в лифт) я сажусь сверху на крышку лифта и еду вниз, держась за тросы.

Потом какие-то зимние игры с детьми. Я попадаю на скользкую лестницу среди снега, все ступени залиты розовым леденцом. Сами ступени (видимые сквозь леденец) тоже выглядят съедобными, как печенье. Я понимаю: это пирожное одной из девочек. Причем нет удивления, что пирожное вдруг стало огромным и лежит в снегу.

СНОВИДЕНИЯ И ГАЛЛЮЦИНАЦИИ ДЛЯ ДЕТЕЙ[1]

Эту глобальную тему — «сновидения и галлюцинации» — я бы хотел развернуть на материале культуры для детей. Считается, что ребенок не вполне пробужден, и его взросление часто описывается как медленное пробуждение от какого-то изначального сна. Взрослая культура, желающая его поучать, но также и развлекать, ставит перед собой задачу проникновения в эти сны. И эта культура должна расти, как и ребенок, изменяться вместе с ним. Не так давно была записана телепередача с моим участием, где обсуждалась тема детства. В беседе всплыла тема разницы между детской культурой советской эпохи и той, что окружает нас сейчас. Советские детские фильмы, детские песенки — это никуда не ушло, продолжает существовать. Параллельно вокруг бурно цветет современная культура для детей, она интернациональна, ее нельзя спутать с советской. Никто не спутает Покемона или Телепузика с советским Винни Пухом. Их невозможно спутать, в частности, потому, что Покемон слишком сильно напоминает галлюцинацию, от него, можно сказать, «пахнет галлюцинозом», в то время как от советского Винни Пуха «пахнет» скорее сновидением.

[1] Лекция, прочитанная в Музее сновидений Фрейда 2 октября 2001 г.

Говоря о галлюцинациях и сравнивая их со сновидениями, мы сталкиваемся с другим пониманием того, что есть собственно бессознательное. Фрейд, анализируя сновидения, склонялся к мысли, что сновидение связано с прошлым, оно состоит из того, что вытеснено и забыто, но продолжает оставаться содержанием нашей психики и по-прежнему влияет на наши поступки. Рассматривая галлюцинации, мы наталкиваемся на другой вариант бессознательного: это бессознательное связано с настоящим, а не с прошлым. В настоящем мы каждую секунду замечаем и не замечаем множество вещей. Огромное количество факторов, различным образом влияющих или не влияющих на нас, остаются за границами нашего осмысления. Они существуют на нашей орбите мимолетно, и их мимолетность, скорость их соприкосновения с нашим сознанием дает нам право называть их «бессознательное». При этом они никак не связаны с прошлым, эти мириады микрообстоятельств — здесь и теперь. Обыденная оптика не выделяет их, нужны микроскопы и телескопы, чтобы созерцать эти причины. Эти микроскопы и телескопы, эти изменения зрения мы обычно и называем галлюцинациями.

Я думаю, что основной эмоцией советской культуры для детей была меланхолия, печаль. Вроде бы много вещей там было смешных, и даже обязателен был элемент комизма, поскольку знали, что дети любят смешное и их нужно смешить. Тем не менее постоянно присутствовал привкус печали. Вспомним такие шаблоны, как «чуть-чуть печальная и добрая улыбка сказочника» или «немного печальный и мудрый взгляд» человека, который рассказывает ребенку сказку. Образ человека, обращающегося к ребенку, пропитан печалью. Это печаль знания — та самая Меланхолия, которую изобразил Дюрер. Человек рассказывает ребенку сказку, которая сама по себе милая и даже смешная, но он утаивает от ребенка некое важ-

ное знание, и это знание о смерти. Поэтому рассказчик печален. Он рассказывает ребенку про принцессу и про слоника, но про то, что тот умрет, не рассказывает. Эта меланхоличность пронизывает советскую культуру для детей. Чем глубже эта детская культура политизирована, чем теснее она связана с коммунистической идеологией, с темами Революции, государственного переворота и социальной несправедливости, тем острее ощущается в ней печаль. То есть эта печаль есть не только психологический фон, она есть еще и политический и экономический message. Хочется вспомнить такую известную сказку, как «Три толстяка». Сказка написана Юрием Олешей, сказка о Революции. Эта сказка заканчивается словами, которые на меня в детстве оказывали леденящее воздействие. Именно резкая печаль, которая содержится в этих словах. Главными героями сказки являются дети, Суок и Тутти. Это разлученные брат и сестра. Тутти — наследник власти Трех Толстяков, власти капиталистической, которая будет в сказке свергнута. Суок — это девочка, которая растет в цирковом балагане. В ходе сказки выясняется, что их отец, некий загадочный мастер Туб, был заключен Тремя Толстяками в клетку и помещен в зверинец, где потерял человеческий облик, превратившись в звероподобное существо. Три Толстяка взяли на воспитание его сына, стремясь воспитать его так, чтобы он вырос безжалостным и бессердечным. Они разлучили мальчика с сестрой, поскольку не хотели, чтобы он общался с живой девочкой и тем самым становился человечным. Они заменили ее куклой, точной копией самой девочки. И до тех пор, пока существовала эта Кукла, действовала власть Трех Толстяков. Если читать сказку внимательно, мы обнаружим, что Кукла не только идеально двигается, но даже и растет, изменяется со временем. Чем больше становится мальчик Тутти, тем больше становится его механическая се-

стра. Единственное, чего она не может делать, это говорить. Механизм власти Трех Толстяков заключен в Кукле. Поломка этого механизма происходит тогда, когда трое революционно настроенных гвардейцев начинают истязать Куклу. На глазах у потрясенного Тутти они колют Куклу саблями и говорят при этом: «Так же мы поступим со всеми богатыми, со всеми изнеженными». Этот страшный поступок, который они совершают, ломает Куклу и ломает сердце маленького волчонка Тутти. И этот поступок становится началом революционной волны. Дальше мы видим, что двор Трех Толстяков, да и сами Три Толстяка не обращают никакого внимания на развитие революционной ситуации в их государстве, все их внимание сосредоточено только на одной проблеме — как починить Куклу наследника Тутти. Кукла в процессе попыток ее починить теряется, причем этим делом начинает заниматься учитель танцев Раздватрис, который тоже ключевая фигура сказки, поскольку имя его является фактически перечислением Трех Толстяков. Кукла утеряна, и в этот момент учитель Раздватрис видит живую девочку Суок, которая выглядит так же, как Кукла. Подобие заменяют оригиналом. Суок входит во дворец, в зону власти, под видом своего собственного подобия. Она, будучи актрисой и циркачкой, изображает Куклу, которая призвана изображать ее саму. Эта двойная инверсия и является главным революционным событием. Проникнув во дворец под видом своего подобия, Суок вскрывает механизм власти. В конце сказки выясняется, что значат имена детей. Эти имена даны **на языке обездоленных**. Последнюю фразу произносит мастер Туб, он говорит: «Прости меня, Тутти, что на языке обездоленных значит “разлученный”. Прости меня Суок, что значит “вся жизнь”». Эти слова дают ключ к тексту коммунистической сказки. Речь идет о Революции мертвых, тех, кто разлучен с жизнью. Тутти означа-

17. Заказ № 834.

ет «разлученный» на языке обездоленных, и при этом по-итальянски (а действие явно разворачивается в Италии) «тутти» означает «все». Поэтому Тутти и составляет пару с Суок: «все» и «вся жизнь». «Все» осознаются как мертвые, как «разлученные со всей жизнью». Именно смерть есть крайняя форма обездоленности. Попытки воссоединить мертвых с жизнью во всей ее полноте представляют собой предел коммунистических мечтаний. Это касается, конечно, и экономического аспекта коммунизма. В идее отчуждения частной собственности от собственников содержится идея смерти, потому что главная и вместе с тем временная собственность человека — это его жизнь. Острая печаль, которая пронизывает коммунистическую сказку, порождена амбивалентностью: с одной стороны, все делается для мертвых, для того, чтобы они обрели жизнь. С другой стороны, все, кто жизнь имеет, обязаны ее утратить, обязаны пожертвовать ею. Все это пропитано флюидом обреченности, некой благородной обреченности.

Еще один яркий пример — итальянский писатель Джанни Родари. Вспоминаю о нем, чтобы доказать, что меланхолия — вполне интернациональный нерв коммунистической сказки. Даже страшно себе представить маленькое существо, которое читает сказку «Голубая стрела». В сказке описана душераздирающая история: игрушки, которые находятся в канун Рождества в игрушечном магазине, видят, что за стеклом магазина все время стоит чудовищно бледная девочка. Она не может купить эти игрушки, потому что она бедная. Более того, она еще и больна. И должна, по всей видимости, скоро умереть. Игрушки понимают, что они находятся в чудовищной ситуации: они сделаны для того, чтобы приносить счастье и радость детям. За этим стоит несправедливость; они должны быть проданы за деньги, и получат их только богатые дети, которым и так хорошо. А тем

детям, которые действительно смотрят на них с вожделением, тем детям они не достанутся. Игрушки решают сбежать из магазина и отдаться бесплатно беднейшим слоям населения. Игрушки в метель загружаются в поезд «Голубая стрела» и сквозь заснеженный Милан пытаются сами себя развезти и распределить по тем, кто действительно их любит, по обездоленным. Сейчас слово «обездоленный» позабыто, тем не менее для социалистического дискурса XIX века это одно из ключевых слов. Обездоленный — это тот, кто лишен своей доли, своего сектора в бытии. Одним из наиболее обездоленных существ в этой сказке является статуя Гарибальди. Конная статуя революционера, возвышающаяся посреди площади, вступает в разговор с одной из игрушек. Статуя — это ведь тоже большая игрушка, т.е. они чувствуют определенное родство между собой. Статуя сообщает, как она несчастна, как ей одиноко торчать посреди площади. Печаль статуи — это и печаль революционера, который водружен в качестве идола посреди капиталистического города, где его идеалы ежедневно втаптываются в снег. Кстати, снег является одним из главных действующих лиц этой сказки, написанной в солнечной Италии. Сказка невыносимо печальна. Коммунистическая идеология, которая, обращаясь ко взрослым, часто бывает бодрой и невозмутимой, наполняет детские произведения тоской и меланхолией. Причем не из зловредных побуждений, но из благих: речь идет о любви к обездоленным, о любви к тем, кто не может сам за себя постоять.

Можно вспомнить сказку про Буратино, где тоже много печальных моментов. Ясен безличный и неавторский код этой печали, поскольку написал сказку Алексей Толстой, очень веселый и циничный человек, которому лично вся эта печаль и меланхолия были абсолютно чужды, в отличие от Олеши и Родари, которые проводи-

17*

ли эту печаль через себя. Но тем не менее, как хороший медиум, Толстой идеально эту скорбь уловил и провел ее через свою сказку.

И что же теперь? Капиталистическая культура, обращенная к детям, абсолютно не содержит в себе скорби. Это, кстати, порождает упрек в жестокости и бесчеловечности капиталистической детской культуры. Мы видим в диснеевских мультфильмах, что главное их содержание — жесточайшее уничтожение всех персонажей. Но почему, собственно, не возникает эффекта скорби? Потому что все персонажи бессмертны. Это главное различие между коммунистической и капиталистической культурами. Капитализм вскрывает зону бессмертия. Смерти мы здесь не увидим. Даже смешно говорить о том, что покемон может умереть. Заманчиво представить себе экранизированную историю о Покемонах, сделанную «Союзмультфильмом» в тускловатых тонах. Там бы обязательно покемончик умер. Но в капиталистической подаче этого не происходит. Часто приходится слышать от людей старшего возраста опасения: кем же вырастут эти дети, они станут бессердечными! Им подается мир, в котором нет места сожалению, там нет идеи справедливости, нет печали. Печаль — это атрибут человечности. Сейчас кажется, что способность быть печальным похищена. Она похищена двумя вещами: комизмом и жестокостью. В коммунистической детской культуре огромную роль играл возраст детей (для кого это написано), неокапитализм дробит эти рамки: никакого возраста нет, как нет и смерти. Все — дети, или же никаких детей нет.

Я должен признаться, что симпатизирую неокапиталистической культуре и вовсе не могу сказать: «Как печально, что стало меньше печали». Западная культура для детей имеет свою историю. Происходит она из той же самой, что и советская культура, викторианской все-

ленной. И глубже: из эпохи романтизма. Печаль, о которой идет речь, была создана романтиками. Мы ее уже найдем у Андерсена, он является одним из отцов этой печали (к примеру, «Девочка со спичками»). Вспомним вопиющие от избытка печали сказки Оскара Уайльда и др. Западная массовая культура, и Дисней в том числе, вышла из всего этого и прошла долгий путь развития своей амбивалентной эмоциональности. Например, в сказке «Алиса в стране чудес», которая достаточно свободна от невроза печали, мы увидим некую обязательную рамку меланхоличности. Но в этой сказке эта грусть, обязательно причитающаяся разговору с детьми, разрушается под напором абсурда. Подобное произошло со временем и со всей культурой для детей.

«Какими же вырастут дети, воспитанные неокапиталистической эпохой? Жестокими, бесчеловечными?» Не думаю. Речь идет не об отсутствии чувств и сентимента, а об изменении содержания и облика этих чувств.

Если мы смотрим Бивиса и Батт-хеда, несмотря на отсутствие меланхолического бэкграунда, мы найдем не меньше, а даже больше сентиментальности. Мир бессмертия хоть и не обладает печалью, но обладает огромным количеством других сентиментов. Даже можно сказать, что и печаль там есть, но она не имеет ярко выраженного меланхолического привкуса. Она не связана с утратой. В основе мира романтизма лежит идея априорности утраты: ребенок считался в XIX веке существом более близким к смерти, чем старик. Дети умирали в огромном количестве. У многих авторов, которые писали сказки, были умершие дети. Это фактический момент, играющий большую роль. Мне в голову в какой-то момент пришла расшифровка названия поэмы Корнея Чуковского «Бибигон». Это большая поэма про микроскопического мальчика, мальчика с пальчик. Вроде бы в этой поэме нет ничего печального, но читать ее

почти невозможно, настолько она отравлена меланхолией. В дневниках Чуковского я нашел описание крайне трагического момента: умерла его дочь. Чтобы отвлечься, Чуковский стал писать поэму «Бибигон». На соседней с этой записью странице имеется беглый рисунок, изображающий детскую могилку с крестом и надпись по-английски «baby's gone» («малышка ушла»). По всей видимости, это и является расшифровкой слова «Бибигон», имени этого маленького героя. Во многом это вообще подтекст этих маленьких, наполняющих детскую литературу существ: крошечных человечков, символизирующих удаление. Маленький ребенок удаляется, и память о нем тает где-то.

Однако вернемся к снам и галлюцинациям, которые являются темой этого выступления. Я хотел провести некоторую идентификацию, пытаясь продемонстрировать, что меланхолический тип фантазма, который предлагала детям советская культура и которую в XIX веке предлагала им викторианская, романтическая культура, связан со сновидением, точнее, с определенным пониманием сновидения. И наоборот, современная культура для детей в большей степени связана с галлюцинацией: с галлюцинаторной экономикой и с эстетикой галлюцинации. То исчезновение печали, которое мы наблюдаем, имеет галлюцинаторный характер. Принято считать, что во сне, что бы ни происходило со сновидцем, он всегда имеет дело с границами собственного «я»: постоянно в сновидении прорабатываются мотивы личного прошлого, настоящего и будущего, мотив отношений с теми людьми, с которыми человек связан. Абсолютно другая ситуация с галлюцинациями: никакой персональной замкнутости мы больше не наблюдаем. Для галлюцинаций характерно стирание эго-концентрированного ядра. В психоделической литературе определение

«эго трип» (ego trip) означает «неудавшийся трип». Человек, который желает галлюцинировать, если он не вышел за пределы своего собственного «я», галлюцинирует не очень успешно. Примерно то же самое происходит и с современной культурой для детей. Развитие в этом направлении можно проследить по диснеевским мультфильмам. Прежде всего это связано с **количеством образов**. В сновидении, как полагают, ограниченное количество образов, их всегда примерно столько, сколько нужно для того, чтобы сновидец смог при желании наделить их определенным значением. Начав с этого сновиденческого принципа, мультфильмы постепенно развиваются в сторону галлюцинаторики, т.е. образов становится больше, чем их можно заметить и рассмотреть, и действуют они все одновременно. И это уже логика и эстетика галлюцинаций: момент экономии средств снимается. Мы сталкиваемся со *шквалом, каскадом, потоком* образов. Можно сравнить старые диснеевские и новые диснеевские мультфильмы. Новизна связана с нарастающим количеством персонажей, с нарастающей скоростью их движения и с нарастающей аппетитностью деталей. Огромное количество аппетитных персонажей проскакивает с большой скоростью. Таким образом, неокапиталистическая культура воспитывает в детях гибкую, мультифренического способность к быстро сменяющимся идентификациям. Человек учится воспринимать себя как группу, как ассоциативное мероприятие. Внутри человека действуют какие-то существа, причем он не знает, сколько их и кто они. Отсюда и юмористический эффект. Потому что это очень смешно, не знать, кто ты и сколько тебя. Это смех осознанного незнания, стирающий печаль знания (о смерти).

Капитализм является большей загадкой, нежели коммунизм, просто потому, что он, как и галлюцинация, строится по нечеловеческому принципу. Здесь мне хо-

чется обратиться к авторитету Святого Писания и вспомнить жалобы Иова на несправедливость власти Бога. Иов — праведник, он не совершил ничего плохого, и вдруг на него обрушивается кара. Иов обращается к Богу с жалобой на свои беды, но в ответ Бог отказывается принять его жалобы. Бог в качестве ответа рассказывает Иову про кита и про бегемота, подробно описывая их строение. Ответ этот расшифровывается примерно так: «Не только люди здесь живут, и Я — Бог не только для людей». Бог указывает на то, что Он не подчиняется человеческому антропоморфному принципу. Примерно таким же образом звучит ответ капитализма на коммунистическую человечность, на крик любви и упрека, который звучит во всем коммунистическом. Ответ выглядит так: «Не только вы здесь живете, но еще насекомые, машины и много того, чего вы вообще не знаете». Поэтому даже экономическая система и система отношений между людьми не могут быть подчинены принципу человечности.

Чтобы обобщить вышесказанное, можно заметить еще раз, что речь идет не о демистификации детства, что в свое время производили Фрейд или Барт, когда они писали о ложном образе ребенка, вскрывая его некое подлинное скрытое содержимое и показывая его «неидеальность». Речь идет не об этом потому, что образ святого ребенка уже давно не существует. Речь идет о новом типе очарования, о новом типе юмора и, что самое главное, о новом типе сентимента, который на самом деле содержится во всем этом вроде бы жестоком и бесчеловечном мельтешении искусственных галлюцинаций, предназначенных для детского пользования.

Снилось: я рассматриваю старый, 70-х годов, научно-популярный журнал и нахожу в нем статью (которая меня поражает) о том, что проводятся исследования

коров, целых популяций коров, точнее — узоров на их шкурах. У некоторых много мелких пятен, у других всего лишь несколько крупных и т. д. Открытие, совершенное учеными, состоит в том, что, если вывести общий алгоритм смены узоров и совместить все узоры — возникает карта мира.

Я вижу эту карту мира на схеме, она довольно приблизительна, очертания некоторых материков узнаются с трудом, но отчетливо различим регион Средиземного моря: Италия, Испания, Греция. По поводу Италии и Греции сомнений быть не может.

Я хочу перечитать статью про коров, листаю журнал, но уже не могу ее найти. Вместо этого вижу как бы вставку для детей: три рисованных (каждая — на разворот) сказки-иллюстрации. Первая — о ледяном человечке. Он игольчатый, похож на ежа, съезжает сверху с детской горки в емкость с молоком (чтобы оно замерзло). Все это происходит внутри огромной кладовки, деревянной, резной, с утварью по углам. Автор иллюстрации — эстонский художник, фамилию не запомнил (написано: из Таллиннской ССР). Мотив ледяного человечка, съезжающего в большую емкость, наполненную белой жидкостью, навеян (как я потом сообразил) фильмом «Batman Forever», где Шварценеггер становится ледяным существом (Mr. Freeze) после падения в резервуар с экспериментальной жидкостью (кипящий лед).

Следующий разворот — об Аполлоне. Аполлон выступает богом балок и стропил. На иллюстрации тело его встроено в угловую балку строящегося дома.

Третий разворот посвящен «огненному человечку», у которого вместо головы — столб огня.

Уже под утро снилось, что Тупицыны привели нас с Викой в гости в дом к некоему специалисту по педофилии. Он рассказывает нам истории различных педофи-

лов. Особенно долго рассказывает про одного из них, очень опасного, по фамилии Топаз, который был **историком картофеля**. Сам рассказывающий при этом крайне неприятный, тоже напоминает маньяка. Тупицыны куда-то, как назло, уходят. Мы с Викой сидим на диване, врач садится прямо перед нами, на ковер. Лето, на Вике короткое платье, у нее голые ноги, на ногах — оранжевые «рейверские» босоножки. Этот человек вдруг вынимает другие босоножки — салатовые. Он просит Вику надеть их (при этом лицо у него уже совершенно патологическое, нет сомнения, что он маньяк). Мы с Викой переглядываемся: «Ну что, пошли?» Быстро уходим. Убежав оттуда, едем на каком-то эскалаторе, где целуемся и обнимаемся.

6 августа 98. Solitude

Приснилось, что я получил мастерскую в Москве. Это отдельный деревянный домик в Лефортове, вроде бы бывший домик сторожа завода. Места вокруг фабричные, пустыри. Но я доволен. Внутри комнаты чистые, деревянные. Присутствует одна моя приятельница, которая говорит, что она здесь раньше жила. Из ее вещей здесь осталось большое трюмо, с лампочками по бокам зеркал, как в театральной гримерной. Я ложусь на кровать и вдруг замечаю над собой нечто вроде перископа. Заглядываю в него и вижу огромные пространства завода, цеха. Видно, как рабочие в спецовках ходят вверх и вниз по решетчатым винтовым лестницам. Ночью кто-то пытается пролезть в дом. Я вынимаю ружье, оставшееся от сторожа. Оказывается, это алкоголик, ищет что-нибудь выпить. Я даю ему полбутылки водки. Он говорит, что ему принадлежит деревянная полка, прибитая к внешней стороне домика. Там он спит.

(Эпизод с рабочими, ходящими вверх и вниз по прозрачным винтовым лестницам, напомнил мне одну мою

давнишнюю, когда-то восхитившую меня галлюцинацию о «лестнице Иакова»: винтовая спиральная лестница поднималась из моего тела, из области солнечного сплетения, и уходила в небеса. По ней вверх и вниз сновали ангелы. Сквозь решетчатые ступени мне видны были их розовые, младенческие пятки.)

Снилось, что знакомлюсь с тринадцатилетней девочкой в баре универсама на Речном вокзале. Она говорит, что она раньше жила в Лефортове, а теперь они с мамой будут жить у нас, на Речном. Договариваемся дружить. Лицо бледное, узкое. Глаза серые, весело блестящие. Угощаю ее шоколадным коктейлем.

ГЛЯДЯ НА ВОДОПАД. БИВИС И БАТТ-ХЕД НА MTV

1. Любовь и память

В 1993 году произошло событие, имеющее огромное значение. Появился MTV, телевизионный канал, предназначенный для непрерывного струения звуков и образов, сформированных, как предполагается, самой «молодостью» в том ее облике (отчасти старом, отчасти новом), который дали миру 1990-е годы. Эта молодость уже не революционна (как молодость 1960-х) и не контрреволюционна (как молодость 1980-х). Она не озабочена ни протестом, ни карьерой, она вообще более не настаивает ни на каком обновлении, потому что это обновление уже произошло, произошло в самом радикальном из возможных качеств — в качестве глубинной трансформации, исподволь изменяющей содержание событий и «вкус» вещей. Именно такого рода трансформация, напоминающая об алхимических реакциях, не-

гласно считается тем источником, откуда проистекла молодость 90-х годов. Все песни поются, конечно же, о любви, но в слове «любовь» прочитывается отныне следующий подтекст: все изменилось, и те вещи, которые все же остались неизменными, они-то как раз изменились более других. Иначе говоря, любовь осталась прежней, она такая же, как была всегда, но именно ее неизменность, ее вечность дает возможность почувствовать то, что другими стали ее рамочные обстоятельства, ее окрестности, ее место.

Та трансформация, о которой идет речь, касается прежде всего памяти (поскольку память — это и есть прежде всего окрестности любви). Эта трансформация сама по себе есть сложная и стремительная перекодировка воспоминаний. Как и все подобные смещения, эта трансформация происходит в результате слишком резкого столкновения технологических инноваций с «тормозящими» реалиями экономического, политического и этносемиотического свойства.

Принято считать (и на то есть все основания), что новое утверждает себя с помощью «чудес», разрушающих «естественные» границы старого (в наше время эти «чудеса» имеют технический характер). Чудеса новой технологической памяти (компьютерной и т.п.), как это ни парадоксально, собирают «молодость 90-х годов» вокруг забвения, вокруг белого (и отчасти сверкающего) амнезийного пятна. Сон или сложную галлюцинацию невозможно вспомнить целиком, в них всегда «было что-то еще», что-то, ускользнувшее от запоминания, нечто не поддающееся реконструкции.

Поэтому «молодость 90-х годов» (ее мы можем созерцать в виде водопада образов и звуков, струящегося по каналу MTV, и такое созерцание вполне может привести к просветлению, как созерцание горных водопадов приводило к просветлению дзенских отшельников) от-

личается от многочисленных бунтарских поколений предшествующих времен тем, что ей не приходится с боем пробивать себе дорогу среди наслоений прошлого. Напротив, эта «молодость» скорее занята припоминанием. Она постоянно ощупывает границы собственного забвения, она словно припоминает сон или же сложную многогранную галлюцинацию. Но ни сон, ни галлюцинацию невозможно, как уже было сказано, вспомнить целиком. Что же делать с этими лакунами в памяти? Всякая молодость обнаруживает в себе некоторый запас отвращения ко лжи, но если предыдущие поколения нередко делегировали эту ложь своим предшественникам, превращая ее в «ложь отцов» (в «перверсию», как «версию отца» — version du Pиre, по выражению Лакана), то нынешнее поколение скорее ожидает лжи от себя, и оно пытается превентивно обезвредить свою собственную ложь, предотвратить достраивание тех фрагментов памяти, которые были стерты забвением. Лакуны в памяти должны остаться лакунами, они не должны стать местами лжи, полем произрастания фальсифицированных воспоминаний. Агрессию сознания следует приостановить, чтобы сохранить эти «белые пятна» в их новоизобретенной «экологической» чистоте, в их несказанной свежести. На этой существенной потребности базируется — чрезвычайно важная для 90-х годов — эстетика «ограниченного сознания»: тупости, идиотизма, причем тупости как некоего шика, как некоего варианта glamour. Тупость есть в данном случае не отказ от мышления, а способ мыслить с задержками, с разрывами, постоянно демонстрируя «честную» раздробленность памяти.

Запинающуюся речь, пересыпанную ступорообразным хихиканьем (напоминающим скрежетание двух заклиненных механизмов), производят, в частности, Бивис и Батт-хед, главные герои мультфильма, который

с самого начала MTV является сквозным повествованием этого телевизионного канала. Образы Бивиса и Батт-хеда, так же как и их хихиканье, давно уже стали своего рода фирменным знаком MTV, а заодно и всей «молодежной» массовой культуры 90-х годов. Эта культура опирается прежде всего на собственную амбивалентность: она успешно сочетает в себе самоиздевательство и самоаффектацию, иронию и пафос, она способна удовлетворить как детской потребности в опьяняющих грезах, так и подростковому стремлению к дистанцированности и скепсису. Относительно Бивиса и Батт-хеда нельзя с определенностью сказать, кто они — дети или подростки? С одной стороны, они ходят в коротких штанишках, у них маленькие тела и огромные головы. С другой стороны, они бесконечно сексуально озабочены и живут одни, без родителей, и, в общем-то, по-своему вполне самостоятельны. С помощью Бивиса и Батт-хеда массовая музыкально-клиповая культура не просто показывает себя зрителю, но показывает, как ее надо смотреть. Бивис и Батт-хед не просто персонажи, они персонажи-референты, персонажи-критики и персонажи-комментаторы. Они и есть те, кто смотрит на водопад, причем, судя по всему, они уже давно достигли просветления — хотя оно было их уделом с самого начала, они, надо полагать, родились в его недрах. Впрочем, они испытывают и чисто наркотическую зависимость от телевизора — в фильме «Beavis and Butt-Head do America» некто похищает у них телевизор, после чего Бивис начинает впадать в абстинентное состояние, «электрические судороги», напоминающие зрителю, что Бивис — лишь телеобраз, испытывающий болезненное пристрастие к другим телеобразам.

Можно вычленить три основные функции, или роли, которые выполняют Бивис и Батт-хед, просматривая музыкальные телепрограммы. Эти три функции демон-

стрируют три основные формы участия в себе, которые массовая культура предлагает своим потребителям. Эти три функции таковы:

1) критическая;
2) эротическая;
3) экстатическая.

Эти три формы (или фазы) участия располагаются иерархически (по степени их ценности) от низшей (критической) и до высшей (экстатической).

1. Своим хихиканьем и издевательскими комментариями Бивис и Батт-хед «опускают» те клипы, которые по каким-то причинам следует «опустить». Тем самым они являются критической инстанцией, отличающей «хорошее» от «плохого», «cool» от «не-cool».

2. Будучи оторваны от секса, Бивис и Батт-хед бесконечно жаждут его, но реальный секс им заменяет бесконечное высматривание эрогенных фрагментов женских тел, мелькающих в клипах. Проскакивание очередного эрогенного образа встречается удовлетворенными криками «cool» и «it sucks».

3. В те моменты, когда на экране появляются те команды тяжелого рока, которые Бивис и Батт-хед особенно почитают, они впадают в экстаз, в экстаз идентификации со своими любимыми рок-музыкантами — тогда Бивис и Батт-хед исступленно играют на невидимых и несуществующих электрогитарах, с дикой скоростью размахивают своими огромными фаллическими головами и вздымают вверх хлипкие ручонки с пальцами, разведенными буквой V, — жест, означающий победу, поскольку всякий экстаз — это победа, победа над реальностью.

Бивис и Батт-хед комичны, но они возбуждают и нежность к себе. Они трогают. Я должен признаться, что и сам охотно идентифицируюсь с ними и нахожу те же нотки в своем хихиканье. Я тоже, как и Бивис и Батт-хед,

могу часами «смотреть на водопад», т.е. созерцать струение клипов на MTV. Я тоже, как и миллионы других людей, имею постоянный доступ к тем трем видам наслаждения, которые массовая культура предоставляет своим потребителям: я обмениваюсь со своими друзьями и знакомыми критическими ремарками по поводу тех или иных продуктов этой культуры, я даже позволяю себе ее анализировать и нахожу в этом нечто вдохновляющее, но это — не самое привилегированное из удовольствий, произрастающих в этой области. Гораздо большую ценность для меня представляют эрогенные эффекты, которые можно выловить в этом «водопаде» — здесь столько голосов, и музыкальных фигур, и видеообразов, и их сцеплений друг с другом — и все они (за редкими исключениями) подчинены логике эротического воображаемого. Поэтому медитация в этом направлении позволяет каждому созерцающему в конце концов обобществить свой фантазм в порядке общей конъюнктуры фантазмов. Далеко не все люди желают такого обобществления, многие боятся «раствориться» в этом потоке, особенно с возрастом, когда личная либидная композиция начинает казаться хрупкой и уязвимой, люди начинают отворачиваться от «водопада», обоснованно опасаясь, что вскоре существование «всех вообще» заменит собой их личное существование. Но дети и подростки, защищенные от этих страхов гиперсексуальностью, жадно всматриваются в водопад, крича всякий раз «cool» и «it sucks», когда там мелькают эрогенные блики.

Будучи, по всей видимости, существом инфантильным, я сам примыкаю в данном случае к детям и подросткам. Являясь производителем художественной продукции «элитарного» (условно говоря) свойства, я сам с гораздо большим удовольствием потребляю продукты массовой культуры (в частности, MTV). Впрочем, не

только инфантилизм, но и психоделический опыт играют в этом деле свою роль: галлюциноз способен консервировать или же реконструировать детскую гиперсексуальность, а она, в свою очередь, находит себе адекватное отражение в льющемся мире «водопада». Здесь мы приближаемся к пиковой форме удовольствия, предоставляемого массовой культурой, — к удовольствию растворения в экстазе. Бивис и Батт-хед, скачущие и играющие на невидимых гитарах, — сколько раз я сам проводил время подобным образом! И далеко не только лишь в детстве. Я тоже люблю рок. Впрочем, я гораздо всеяднее, чем Бивис и Батт-хед, и в экстаз меня могут непредсказуемо ввергать музыкальные произведения самого различного свойства. В состоянии экстаза зритель перестает быть только лишь зрителем, слушатель перестает быть лишь слушателем. Потребление здесь вскрывается в своем качестве репродукции — мы добровольно становимся отражением, двойником того, кто приводит нас в экстаз. Это состояние любви.

Фрейд писал, что мы становимся двойниками наших возлюбленных, мы «отражаем» их в себе. Любовный экстаз часто называют «беспамятством», но это неправильно. Любовь, напротив, предполагает предельную интенсификацию памяти. Любовный экстаз предполагает не просто воспоминание о прошлом, он предполагает также воспоминание о настоящем, удвоение реальности. В экстазе Бивис и Батт-хед «вспоминают» о том, что сейчас, в данный момент, звучит упоительная для них музыка группы «Металлика» или группы «AC/DC», и это они извергают эту музыку из невидимых гитар, это они держат невидимый микрофон, и перед ними беснуется восхищенный зал...

Во времена, которые (как наше время) пережили сильное влияние забвения (явившееся следствием развития технологических средств запоминания и хране-

ния информации), именно любовная память выходит на первый план, просто потому, что ею невозможно управлять, — она сама управляет вспоминающими.

2. Танец и превращение

Бивис и Батт-хед отчасти являются двойниками друг друга, вариантом близнечного мифа, как Кастор и Поллукс, Макс и Мориц, Твидлдум и Твидлди. Но между ними имеются различия: Батт-хед несколько более рационален и адекватен, нежели Бивис, и у него даже есть шанс в будущем заняться реальным сексом. Зато Бивис — психоделический берсерк, он мгновенно съедает все, что хоть сколько-нибудь напоминает психоактивный препарат. В измененном состоянии сознания он неизменно натягивает майку на голову и превращается в некоего «корнхолио». Мне лично неизвестно, кто такой или что такое «корнхолио», или, точнее, что именно обозначает этим словом галлюцинирующий Бивис. Но почему-то мне кажется, что Бивис превращается в кактус. Фаллическая форма его вытянутой вверх головы становится окончательно кактусообразной, когда он натягивает на голову майку. В пустыне Бивис съедает настоящий мескалиновый кактус и погружается в видения — галлюцинации его представляют собой концерт хард-рока, где солирует сам сатана. Рисунок галлюцинации отличается от остального мультфильма: если весь мультфильм нарисован просто и достаточно минималистично, то рисунок галлюцинаций перегружен деталями в духе Босха: в каждом участке экрана происходит одновременно множество превращений: танцуют черепа, извиваются голые девушки на лепестке окровавленного лотоса, выворачивается наизнанку носорог, горят четырнадцать домов, и между ними перебегают пронзенные копьями папуасы, шаман покуривает трубку, мозг его представля-

ет собой корневища дерева, в кроне которого угнездился барочный театрик, где развлекаются скелеты и цыплята... Эта маньеристическая эстетика напоминает заставки MTV, которые также нередко строятся по типу шквала быстро трансформирующихся образов, причем все образы одновременно страшны и сентиментальны, в них смешивается эстетика триллера и нежность детского дизайна в духе зайчиков и ежат Беатрис Поттер. Галлюцинация всегда дает больше, чем «можно взять с собой» (мы уже говорили об этом, касаясь проблемы памяти), проход в галлюциноз напоминает ситуацию из сказки, когда владыка впускает героя в Сокровищницу, позволяя взять себе столько, сколько герой сможет унести на себе. Герой видит необозримые нагромождения сокровищ, он почти стерт с лица земли этой лавиной ценностей, однако его цель все же «унести с собой все». Герой сказки добивается этого двумя способами. Первый способ: некто мудрый предварительно объясняет ему, что в Сокровищнице надо выбрать только один (или два, или три, но не больше) предмет, причем этот предмет будет выделяться в Сокровищнице своим скромным и недрагоценным видом — такова потертая и помятая лампа Аладдина. Этот «скромный предмет» на самом деле эквивалентен всем остальным сокровищам, и, унося его, герой уносит с собой «все», именно тот самый переизбыток всего, которым и является сокровищница.

Второй способ: герой приводит с собой некое подсобное существо, которое опять-таки выглядит скромно и неказисто, но обладает магической способностью унести «все» на своих плечах.

Эстетика галлюциноза совпадает с эстетикой современного общества потребления — это эстетика мельканий, визуальных перегрузок, пестроты, салатов, скоплений, шквалов, лавин, россыпей, сокровищниц и мусорных

свалок... «Все» вроде бы купить невозможно, мы вынуждены выбрать из необозримого ассортимента этого «всего» некое ограниченное количество «скромных предметов», но наша задача, как опытных и искушенных потребителей, состоит в том, чтобы эти «скромные предметы» стали — тем или иным способом — эквивалентами «всего». Кроме того, мы все равно «уносим с собой» образ «всего», который подает нам реклама. Этот образ, казалось бы немыслимый и никуда не вмещающийся, все же способно унести на своих плечах некое скромное подсобное существо, которое мы выращиваем в своей душе.

Чтобы завладеть «всем», нужно, естественно, стать «всем». На это, кстати, и ориентирует нас та большая демократическая культура, в пространстве которой мы обитаем. Жанр клипа (будь то музыкальный клип или рекламный ролик) в наибольшей степени подходит для выражения того «океанического чувства», в котором Ромен Роллан усматривал источники всякой религиозности: нас вовлекают в блаженное дао деперсонализации, в потоки людей, струящихся по улицам, в гирлянды видоизменяющихся лиц, в возвышенную и словно пронизанную лучами божественного внимания изнанку обыденного: мы видим старика, который медленно роняет очки в густую зеленую сырую траву, и затем с его колен спадает газета, и сам он падает и умирает, но Течение (течение нашего видеозрения) уже уносит нас от него, мы видим крупным планом ту траву, куда упала голова умирающего, и божью коровку, сидящую на одном из стеблей, и ее мордочку, вытаращенную не полюдски, и вот она с хрустом расправляет свои крылья и летит, и мы разделяем с ней ее полет, мы видим весь город с высоты, и она садится на стекло окна, мы видим девочку, которая сажает божью коровку на подушечку своего пальца, чтобы загадать желание, и затем эта де-

вочка бежит по коридору, вбегает в кабинет отца, стремительно хватает тяжелый стеклянный шар, стоящий на его письменном столе, и отец, и мать, и другие члены семьи бросаются к девочке с разных сторон, но она уворачивается, выбегает на улицу, медленно развевается ее оранжевое платье в стремительном беге, она бежит по автостраде, она роняет шар, и он разбивается в сверкающие осколки, один из осколков падает вниз и попадает в рукав пиджака гангстера, убегающего от погони, он сжимает осколок в руке — на счастье, — сжимает так сильно, что темная струйка крови скатывается между его пальцев, ветер сносит несколько капель крови и бросает их на белую стену, мимо которой пробегают разгоряченные полицейские, они врываются в дверь ночного клуба, бегут по коридору, расталкивая татуированных девушек и парней, ударом ноги распахивается дверь в туалет, где кто-то как раз делает себе внутривенную инъекцию, мелькает темный закуток, где кто-то обнимается, и вот они уже среди танцующих — в тот самый момент, когда некая электрическая молния пробегает по всем скопившимся на танцполе, заставляя все тела изогнуться в одном порыве ветра, заставляя все руки синхронно взметнуться вверх, так что уже как бы не множество людей, а одно совокупное существо, напоминающее лес в грозу, мечется здесь в собственном экстазе...

Подобный видеоряд хорош тем, что его можно использовать как угодно — на него можно наслоить любую песню, его можно завершить короткой надписью, рекламирующей банк, телефонную связь или же страховое общество.

Впрочем, подобная открытость в сторону утилитарного использования отнюдь не снижает воссозданный здесь пафос. Этот пафос заверяет себя состоянием танца, и этот танец — танец отождествлений, отождествлений каждого со «всем вообще».

3. Рисунок и скомпенсированная нервозность

Я, кажется, пропел гимн массовой культуре 90-х годов. Собственно, я и собирался это сделать — 90-е годы заканчиваются, и вослед им надо бы сказать нечто восхищенное и патетическое.

Недавно Государственная Коллекция Современного Искусства в Москве выпустила в свет книгу «Девяностые годы», которую написали мы с С. Ануфриевым. По просьбе издателей, я снабдил книгу рисунками-иллюстрациями. В частности, для обложки этой книги мной сделан был рисунок на классический сюжет «Юдифь и Олоферн». Девушка, или даже девочка, лет четырнадцати—шестнадцати, сжимающая меч в одной руке, в другой держит высоко поднятую отсеченную голову некоего человека, лицо которого кажется монструозным (впрочем, возможно, оно обезображено смертью). Фигура девочки изображена в манере так называемого «быстрого рисунка», она одета и причесана по молодежной («рэйверской») моде 90-х годов: на ней короткий top, оставляющий обнаженным живот, короткая юбка и большие, тяжелые ботинки на толстой подошве. Молодежь 90-х стала носить тяжелую и громоздкую обувь, как бы желая «заземлиться», акцентировать обстоятельство приземления, и в то же время подчеркнуть тем самым собственную невесомость, которая, не будь этих тяжелых ботинок, оторвала бы их от земли. Эти огромные и тяжелые ботинки на хрупких ногах тем более не случайны на этом рисунке, что, как известно, Олоферн поддался очарованию Юдифи из-за ее маленьких ног и крошечных сандалий, о чем упоминает Казанова в своих мемуарах: «Высокая женщина должна иметь маленькую ступню, и это вкус не новых времен, ибо им обладал еще господин Олоферн, который иначе бы не пленился госпожой Юдифью: «“...et sandalia ejus raputrunt oculus ejus” (“...и сандалии ее прельстили взор его”)».

Фигурка девушки сочетает в себе женственность и детскость, и огромные ботинки — исходно, конечно же, армейские — в сочетании с традиционным мечом указывают на то, что и детскость, и женственность в наше время «перешли в наступление».

Таким образом, весь рисунок может быть прочитан как вполне отшлифованный стереотип: массовая культура («детская и женственная») одержала решительную победу над «культурой идеологического конфликта», над, условно говоря, фундаментализмом, над культурой отцов и сверх-Я. И девочка-подросток торжествующим жестом демонстрирует смерть «мачо-отца», смерть теократического авторитета, смерть «имама». Единственная странность этого рисунка (амбициозного рисунка, так как он пытается стать шаблоном) в том, что сбоку от фигуры девушки, держащей голову, изображены некие черные елки, т.е., согласно логике «быстрого рисунка», набросан лес, точнее, его возможность: возможность дремучей и темной чащи. Прочесть это можно двояко. С одной стороны, вероятно, ели являются просто фоном, лес стоит за спиной девушки-победительницы, а она появляется из чащи, выходит из нее, чтобы показать освобожденному народу знак победы — мертвую голову чудовища. Это одна интерпретация. Вторая возможная интерпретация страннее. Не исключено, что никакого народа здесь нет и девочка демонстрирует свой «трофей» не кому-либо, а самим этим елкам. Не народ, томившийся под гнетом неволи, а место, обремененное заклятием, подверглось освобождению. Отныне этот лес, который был, видимо, «нечист», более уже не является таковым, ему возвращена природная жизнь, жизнь среды.

Еловый лес — знак России — здесь тем более кстати, что в предисловии, написанном нами к книге «Девяностые годы» (на обложке которой помещен рисунок с

«Юдифью» и «Олоферном»), сказано буквально следующее:

«Не свобода и братство, но *равенство* является центральной темой и нервом девяностых годов, этого периода разрушения иерархий и беспрецедентного торжества новой демократической и "всеобщей" культуры — той, которую еще недавно назвали бы "массовой", но которую теперь скорее следовало бы называть "тотальной".

В начале 1990-х годов эта "тотальная" культура одержала огромную победу — победу над СССР. "Империя зла" была поймана и присвоена фантазмом, компьютерной игрой, парком аттракционов. Проблема развлечений отныне стала центральной, и прежде всего потребовалось доказать, что развлекать отныне станут "не на шутку", что это дело касается жизни и смерти, ужаса, смеха, секса и страдания. Отсюда мрачновато-модный и стилизованно-жестокий облик девяностых годов».

Мрачновато-модным и «стилизованно-жестоким» является и данный рисунок. Если девочка изображена в непритязательной манере, колеблющейся между комиксом и fashion-drawing , то на отрубленной голове лежит тяжелый и мучительный отпечаток классической культуры, той культуры, которую следует писать с большой буквы. В изображении лица Олоферна есть нечто «дюреровское»: анатомическая индифферентность остывающей похоти, внезапно охлажденной смертью. Не удается пожалеть «Олоферна», так как его голова слишком тяжела для хрупкой детской руки, эта голова тяжела даже для самой себя, и лицо его слишком изборождено следами сладострастия и гнева, следами власти и смерти, оно слишком чудовищно, чтобы стать объектом жалости.

Жест, которым девушка держит голову, очень напоминает жест Персея, демонстрирующего голову Меду-

зы-горгоны. О Медузе напоминают и извивающиеся волосы монстра. Все это наводит на подозрение, что голова — не мертва. Точнее, мертва, но действует. «Культура идеологического конфликта» расчленена, но активна, подвижные части ее расчлененного тела оказались в руках детей и подростков, и им предстоит соорудить из этих ядовитых фрагментов новый аттракцион.

«Быстрый рисунок», как известно, есть наглядная и скомпенсированная нервозность. Сделанный без предварительного эскиза, он должен остаться наброском — наброском ритма и одновременно следом некоего танца — танца страстей, как сказали бы в прежние времена. Или же танца мгновенно возникающих и мгновенно исчезающих отождествлений, как сказали бы мы.

Такого рода рисунки кормят меня. Если их покупают, то только в рамках того института, который называется «современным искусством», и здесь мне следует спросить себя: в каком отношении это «современное искусство» находится к той массовой культуре 1990-х годов, о которой здесь столько говорилось. Не является ли «современное искусство» просто двойником массовой культуры — не столько безумным, сколько болезненным двойником? Ведь если массовая культура «работает» с переизбытком, с щедростью и задача ее представить «все» для «всех», то современное искусство, напротив, оперирует с недостатком, с нехваткой, с изъяном, с пропуском, с иссяканием.

Современное искусство до сих пор придерживается мнения, что ему следует показывать «немного» для «немногих». Этих «немногих» довольно много, это, собственно, те, кто в силу тех или иных причин испытывают ужас перед анонимностью. Благодаря им современное искусство остается почтенным институтом, причем этот институт так или иначе нужен не столько самому себе, но и массовой культуре, прежде всего потому, что он зани-

мается проблемой авторства, проблемой подписи. Для массовой культуры эта проблема остается болезненной, с ней связано множество юридических и финансовых эксцессов. Поэтому институт современного искусства продолжает пользоваться вниманием. И в этом внимании, к счастью, остается пока что еще нечто корыстное.

СОН И ТЕКСТ

> Моя Марусечка, а жить так хочется!
>
> *П. Лещенко*

> Ни знакомства с историей или поэзией, ни простой заботы о хорошем слоге он не обнаруживал никогда... однако речь его не лишена была изящества, и некоторые его замечания даже запомнились.
>
> Чью-то голову, где росли вперемежку волосы седые и рыжие, он назвал: снег с медом.
>
> *Гай Светоний Транквилл*
> *«Жизнь двенадцати цезарец» (Домициан)*

Литературу (так же, как жизнь, так же, как и другие искусства, так же, как все, располагающееся между кодом и иллюзорностью) часто сравнивают со сном. Не то чтобы такие сравнения принадлежали к области хорошего вкуса, но они неизбежны, как неизбежна усталость.

В сновидениях мы сталкиваемся с некоторыми границами, которые удается пересечь лишь изредка. Одна из таких «естественных» границ — еда.

Достаточно часто приходится видеть во сне еду, но лишь изредка удается попробовать ее. Стоит несколько дней посидеть на строгой диете, как сновидения приобретают гастрономический оттенок. Часто имеешь дело с меню, с ассортиментом, с выбором. Однако поесть во

сне почти никогда не удается — или что-то отвлекает внутри сна, или же попытка поесть пресекается пробуждением. Это контрастирует с исполнимостью в сновидениях других желаний — например, сексуальных. Во сне можно пережить ощущения полноценного соития, и это вполне даже может закончиться оргазмом. В сновидении также можно курить, испытывать эффекты алкогольного опьянения и даже наркотические.

Все эти переживания, все эти физиологические акты сновидение воспроизводит, а обычное поедание пищи — весьма неохотно. Эта граница изобразительных возможностей сновидения связана, надо полагать, с теми «кошмарными» реалиями, которые описываются физикой с помощью категории веса, объема, массы и т. д. Еда, проще говоря, слишком тяжела. Эфемерные духи, фабрикующие сновидения, не в силах переносить с места на место эти «съедобные тяжести».

Подобным образом дело обстоит и с литературой. Эротические или порнографические повествования (а иногда и вполне невинные) могут незаметно довести читателя до оргазма.

Скучный или монотонный текст может усыпить, от него может разболеться голова. Повествование может заставить расплакаться, рассмеяться, выблевать. Литература способна соучаствовать в более или менее завершенных физиологических актах, однако накормить она не в силах. Физический вес текста является скорее минусом, нежели плюсом, прилагаемым к физическому весу тела.

Невозможность поесть во сне элегантно описана Кэрроллом в «Алисе в Зазеркалье». Еду (Бараний Бок, Пудинг) только представляют Алисе, их «знакомят» друг с другом. Алиса, будучи голодна, каждый раз пытается съесть кусочек «нового знакомого», однако это вызывает бурю негодования и протеста. Воспитанные люди не

отрезают куски от своих знакомых. Еду уносят по приказу Королевы.

Итак, еду вроде бы невозможно съесть во сне, за исключением ситуаций экстремальных. Сновидение или текст не воспроизводят ординарного поглощения, связанного с насыщением. Они не заполняют. Они, напротив, воспроизводят пустоту, отсутствие. В этом их терапевтический эффект — *эффект облегчения.* Однако интоксикация дает сновидению и тексту возможность преодолеть собственные «естественные границы».

Сновидение может изобразить поедание супа в том случае, если (по сюжету данного сновидения) суп отравлен. Подобным образом обстоит дело и с литературой: она не в силах элементарно накормить, однако в силах отравить или же принести облегчение, обезболить — она располагает ассортиментом психофармакологических эффектов: от транквилизирующих до психоделических.

Еда, ее вкус, ее тяжесть — они протискиваются в повествование или в сон из глубин собственного отсутствия, из глубин собственной ирреальности, протискиваются вслед за ядом или наркотиком, вслед за лекарством, чтобы придать тексту или сну вес — негативный вес, минус-вес, который обычно используется для полета. Эти «пустотные яства» — условия левитаций, инструменты воспарения.

Однако дело не ограничивается воспроизведением психофармакологических эффектов интоксикоза. Любая экстремальность делает еду изображаемой. Сошлюсь на два сновидения о поедании человеческих трупов.

В детстве, в возрасте 9—10 лет, я страдал чем-то вроде лунатизма (луна, впрочем, не играла в этом «лунатизме» никакой роли). В доме на Речном вокзале, где мы жили, бурлила светская жизнь. Вечером родители укладывали меня, дожидались, пока я усну, а потом уходили

к кому-нибудь из друзей, живущих в доме. Примерно через час после их ухода я «просыпался» и вставал. Слово «просыпался» здесь приходится заключить в кавычки — я находился в сомнамбулическом состоянии. Нельзя сказать, что это состояние было целиком и полностью «бессознательным» — хотя бы потому, что я это состояние некоторым образом помню и могу описать. Прежде всего следует употребить слово «гул» — «гул голосов», некая «аудиальная каша». Впечатление было такое, что где-то рядом, за прикрытой дверью, происходит многолюдное сборище и все там собравшиеся говорят одновременно. Надо сказать, это было ощущение гнетущее, даже омерзительное. Этот гул наваливался на меня, и я бродил в нем, как в лесу. Сознание представляет собой голос. Он может быть расщеплен диалогически, он даже может разветвляться и создавать сложные полифонии, но когда он *чересчур* мультиплицируется, «я» теряется во «внутренней толпе».

В этом состоянии я одевался, выходил из квартиры и, ничего в общем-то не соображая, точно приходил именно туда, где в это время находились мои родители. Все уже знали, что, когда в разгаре веселья звенит дверной звонок — это я. Как только я видел других людей и слышал их голоса, я немедленно возвращался в нормальное состояние. Мне было достаточно одного звука внешнего голоса, чтобы мой «внутренний голос» смог восстановить свою утраченную цельность.

Все отмечали, что в сомнамбулическом состоянии я не просто полностью одевался, но был неизменно одет с подчеркнутой аккуратностью. Так называемое «бессознательное» (во всяком случае, данная его версия) не имеет ничего общего с хаосом, это скорее гипертрофия порядка.

Через некоторое время я самостоятельно изобрел простой прием, избавивший меня от ночных хождений.

Засыпая, я оставлял у изголовья кровати включенный радиоприемник, который негромко бормотал. Это периферийное струение внешних голосов гарантировало мне спокойный сон без приступов сомнамбулизма. Здесь играли свою роль, конечно же, трезвые и хорошо поставленные голоса радиодикторов, а также равномерное чередование женского и мужского голосов, создававшее своего рода звуковую мандалу, аудиальный инь-ян, регулирующий метрономом «утрясающего себя Дао».

Слушал я Би-би-си. После политической передачи «Глядя из Лондона» я затем неизменно прослушивал литературную программу. В те времена по Би-би-си каждый вечер читали «Колымские рассказы» Шаламова.

Выслушав очередной «колымский рассказ», я спокойно засыпал. Это кажется странным. Описываемые в рассказах миры настолько чудовищны, что, казалось бы, должны были навевать мрачнейшие кошмары. На деле они гарантировали их отсутствие. В этих леденящих повествованиях запрятан был (для меня) сильнодействующий транквилизатор. Я засыпал, как бы «глядя из Лондона на Колыму», «из рая в ад», созерцая миры замерзания и истощения, миры нехватки еды и тепла. Эти тексты замораживали и согревали одновременно. Они создавали эффект ступора, оцепенения, который можно было — как выяснилось — использовать в качестве «медикаментозного фантазма» с усыпляющим действием.

Через много лет мне приснился сон, явно навеянный теми детскими «контрсомнамбулическими» прослушиваниями «Колымских рассказов». Он не был кошмаром (если иметь в виду эмоциональную окраску), но при пересказе будет выглядеть как кошмар.

Я в лагере, где-то за полярным кругом. Ощущаю сильный холод и голод. Нас, зэков, сгоняют к какому-то месту, где находится лежбище мертвых, вмерзших в лед, тел. Видимо, здесь погибла большая группа заключен-

ных. Их тела смерзлись теперь в один огромный брикет, в нечто, напоминающее твердый холодец.

Пилами мы распиливаем этот «холодец» на равномерные, одинаковые кубы и, повинуясь приказу начальства, перетаскиваем их и аккуратно складываем, ставя друг на друга, в каких-то землянках.

Почти падая от изнеможения, я тащу один из таких кубов. Он большой, тяжелый, дико холодный — я еле-еле удерживаю его в руках. Однако сильнее всего чувство голода.

Не выдержав, я впиваюсь в угол куба зубами. Там грязный лед, куски ватника.

Без ужаса, почему-то даже без какого-либо чувства омерзения, я просыпаюсь, ощущая во рту «мыльный» вкус промерзшего мертвого человеческого мяса.

Другой сон на эту тему мне рассказал Юра Семенов. Ему приснилось, что он и его приятель Нехорошев заключают пари: кто быстрее съест труп. Юра съедает труп быстрее, он легко и без помех съедает труп целиком, начиная с ног, но, дойдя до кепки, останавливается. Кепку съесть не может — она осклизлая, грязная. Поэтому он проигрывает пари.

Оба сна изображают событие омерзительное, но чувство отвращения в них отсутствует. Скорее всего, это отсутствие отвращения объясняется тем, что сновидение в данном случае изображает «минус-переживание». Поедание трупа происходит легко, потому что трупа нет. Здесь возникает возможность вкусить отсутствия — это порождает облегчение. Такие сны, как ни странно, представляют собой вентиляционные отверстия. Они создаются по заказу пульсирующих «жабр души».

В европейской традиции мышления, как известно, большим уважением пользуется «агон» — форма агонального собеседования, в ходе которого текстуальные фигуры пытаются воссоздать не столько функции и рит-

мы здорового тела, озабоченного собственным Долголетием (как это часто практикуется на Востоке), сколько спазматическую экстремальность тела страдающего, существующего в пафосе своего Конца, своего Предела. Теология Предела здесь вообще играет важную роль. Истина предельна, а умирающий или находящийся в состоянии припадка радикален. Можно вспомнить Ницше, Арто, Батая и многих других. Можно вспомнить эпилептоидный «самодонос», экстатическую исповедальность, а также тонкие и плаксивые голоски регресса, которые иногда (под вилянием психоанализа) вводил в свои фильмы Хичкок.

Россия, как всегда, оказывается в этом отношении (как и во многих других отношениях) в традиционной щели между Востоком и Западом. «Агональная речь» здесь не просто звучит, она, можно сказать, льется рекой. Однако она, странным образом, каждый раз оказывается речью литературного персонажа, подставного лица. За этой речью стоят даже целые сонмы литературных персонажей, «литературные массы», сонмы подставных лиц, ликов, личик, личинок. Относительно этой квазиэкстатической речи можно сказать словами А. Монастырского: «Никакой аутентичности, зато сплошной аутизм». Коллективное тело, в отличие от тела индивидуального, не умирает, а следовательно, агония для него — рутина, событие отнюдь не радикальное, не экстремальное, напротив — обыденное. Достаточно вспомнить интенсивность речей персонажа Достоевского — эта интенсивность достигает таких «высот и глубин», что в конце концов становится совершенно ясно, что за этими истерическими полемиками располагается Покой, даже некоторая Инертность.

Агональный дискурс здесь подвергается стихийной демистификации. Возникает подозрение, что сам по себе он — лишь сумма литературно-технических при-

емов, не имеющих того непосредственного отношения к мышлению, о котором заявлялось. Возникают подозрения, что за этим дискурсом стоит история пытки, история дознания истины с помощью источников боли. Полагают, что истина должна выходить с криком истязаемого или же с шепотом умирающего. Особым уважением пользуется «внутренняя пытка» — когда тело истязает само себя, когда допрашивающий и допрашиваемый — одно. Поэтому такое большое внимание уделяется последним словам умирающих.

Однако юридическая дисквалификация сведений, полученных с помощью страдания, естественным образом ограничивает престиж спазмы. Пытка (даже если это «пытка совестью») порождает лишь очередную ложь. Предел, как выясняется, слишком подвижен — любое резкое движение в его направлении отбрасывает его на непредсказуемое расстояние. Предел не может быть достигнут никаким, даже самым катастрофическим, рывком. Никакой агональный дискурс не в силах приблизиться к нему. Пушинкообразное тельце Предела, эту «пуховую черту», можно только подманить сериями осторожных, завлекающих, почти невидимых пассов. К нему приближаются (т.е. его создают) сериями отказов, воздержаний, регламентаций. Эта практика осторожного, кропотливого создания Предела и есть диета — современный вариант аскезы. Диета — это удвоенная этика, этика второго порядка. В зоне диеты возникает возможность новой идиллии, т.е. то, от чего зависит появление будущего. Возникает сверхлегкое, предназначенное для полета, «*тело при здоровом теле*». Это и есть «тело» самой диеты.

Раньше (как и сейчас) мне хотелось не столько создавать литературные произведения, сколько нащупать канон, располагающийся (как и все каноны) между сном и догмой, между фантазмом и регламентом, между эти-

18. Заказ № 834.

кетом галлюцинирования и формальной этикой понимания, этикой, исподволь ограничивающей «реальность реальности», т.е. делающей «условно созерцаемой» ту несозерцаемую «природу», которая, по словам Леонардо да Винчи, «полна бесчисленных причин, никогда не попадающих в границы опыта»[1].

Неплохие возможности для удовлетворения исследовательской любознательности такого рода представляет русская литература, некогда впитавшая в себя функции религии и философии, подавившая отчасти даже идеологическую дискуссию, сделав ее (вкупе с сопровождающими эти дискуссии репрессиями: лагерная и эмигрантская проза, представляющие из себя продукт внутренних и внешних «исправительных колоний») одним из своих жанров.

Быть литератором означает, во-первых, быть существом, которое когда-нибудь умрет. Быть литератором также означает, что эта смерть будет, до некоторой степени, сфальсифицирована. Подготовка этой фальсификации и есть содержание «литературной техники». Быть литератором означает обустроить собственный некрополь, приватизированную и технически оснащенную зону общего культа умерших. Нечто вроде тех проду-

[1] Фрейд, цитируя эти слова Леонардо («La natura e piena d'infinite ragione chenon furono mai in insperienze»), называет их «туманными». Мне лично эти слова кажутся скорее «кристально ясными». Гораздо туманнее слова самого Фрейда, которыми он «продолжает» высказывание Леонардо: «Каждый из нас, людей, соответствует одному из бесчисленных экспериментов, в которых это ragione (причина) природы прорывается в реальность» (Фрейд З. Воспоминание Леонардо о коршуне). Если вдуматься, можно обнаружить, что Фрейд исподволь (под завесой снов) совершает подмену, заново теологизируя высказывание Леонардо. Вместо «бесчисленных причин», которым «полна природа», он незаметно вводит одну-единственную «причину природы», которая проявляет себя в виде бесчисленных экспериментальных существ («людей»). Таким образом, монотеист Фрейд «исправляет» языческую мысль Леонардо.

манных и снабженных всем необходимым саркофагов, которыми обзаводились древние властители. Этот «саркофаг» должен не просто быть, он должен действовать — действовать как машина, как средство связи, как «спиритический агрегат», связующий умерших и живых сетью экстатических коммуникаций.

Литература для литератора — стратегия собственной дематериализации: такой дематериализации, которая стала бы частично обратимой, приобрела бы черты амбивалентности.

Литературный текст способен находить агентов (среди живых) для удовлетворения потребностей умершего — в частности, для прихотей его сладострастия. Для того чтобы эта «перевербовка» осуществилась, литературный текст должен пройти сквозь галлюциноз, сквозь «ремонт аттракциона». Вот неплохой пример. В книге Теренса Маккены «True hallutinations» («Истые галлюцинации» или же — что звучит более технично с точки зрения психиатрии — «Истинные галлюцинации») автор описывает свои психоделические переживания, вызванные поеданием ДМТ-содержащих растений в бассейне Амазонки. В книге, посвященной психоделике, есть только один эпизод сексуального содержания. Маккена описывает, как он и его девушка Ив удалились в джунгли для совокупления, на время покинув остальных членов галлюцинирующей экспедиционной группы. Совокупляющиеся находились под действием ДМТ. Кончая в тело своей девушки, Маккена (как он утверждает) несколько раз выкрикнул: «За Владимира! За Владимира!» В этот вдвойне экстатический момент своей жизни (оргазм, помноженный на галлюциноз) американский адепт психоделической революции вспомнил о Набокове и решил «пожертвовать» (или, точнее, «посвятить») свой оргазм и свою эякуляцию покойному писателю. Маккена пишет, что в тот момент он вдруг вспомнил о

Набокове «с его вечно воспаленным, вечно жаждущим воображением» и решил кончать не «за себя», а «за Владимира». Этот великодушный поступок наглядно демонстрирует переход эрогенного в галлюциногенное (и обратно), демонстрирует нам это «сверкающее кольцо».

Поступок Маккены, конечно же, был реакцией на «Лолиту». Как сказал сам Набоков, патетически искажая пафосные строки Пастернака: «Я весь мир заставил плакать над красотой девочки моей». «Россия» и «Лолита» — взаимосвязанные звенья одного эротического мифа, однако «Лолита» звучит более «перспективно» (настолько, насколько Набоков «перспективнее» Пастернака) и более гуманно: чтобы перестать, наконец, пожирать своих детей, Родина-Мать должна перестать их порождать. Из Начала она должна стать завершением — стать Внучкой, исчезающей в коридорах уменьшения, нимфеткой, уносящей за пределы видимости секреты сексуального возбуждения. Страна и девочка — ключи к этому сюжету даны «Алисой в стране чудес». Из этой пары возникает «Страна за Пеленой» — потустороннее, скрытое девственной плевой. «Лолита», возможно, представляет собой один из горизонтов, на котором осуществился столь чаемый двадцатым веком синкретизм буддизма и психоанализа (и это, надо полагать, особенно остро ощущалось в 70-е годы, в период «психоделической революции»). В «Лолите» на трансфер и на крах трансфера поставлены одинаковые «нирванические» метки. Оргазматический крик Маккены «За Владимира!» является модернизированным отзвуком возгласов «За Родину! За Сталина!», с которым шли в атаку советские солдаты. В возгласе Маккены реализуется потенция «владения миром», содержащаяся в имени «Владимир», а заодно в литературе вообще.

Этот психоделический эпизод напоминает брачный ритуал, известный всем советским людям: возложение

цветов молодоженами у Вечного огня, горящего над могилой Неизвестного солдата, у Кремлевской стены. Невеста, одетая в белое и накрытая полупрозрачной фатой (символ плевы), делает несколько шагов вперед и кладет цветы перед огнем, совершая легкий поклон или же на мгновение приседая. Цветы олицетворяют вагину, которую она преподносит в дар Неизвестному. Жених остается стоять, он как бы добровольно «остается в стороне». Символическое содержание этих жестов очевидно: жених как бы отказывается от своего права на дефлорацию, на брачную ночь, обязуясь совокупиться с невестой не «за себя», а «за Неизвестного». Как говорится, «за того парня». Жених предоставляет себя в качестве сексуального инструмента, которым могут воспользоваться умершие. В награду за это самоотречение умершие (в данном случае — погибшие воины) должны, согласно древней логике символического обмена, придать молодоженам неисчерпаемую сексуальную мощь, свойственную коллективным телам, — они обязаны наградить их «вечным огнем», неутомимым «вечно воспаленным, вечно жаждущим» вагинофаллосом («лингайони» — в индуистской традиции), постоянно полыхающим в центре антропоморфной пятиконечной звезды[1].

[1] Скульптору Церетели удалось, казалось бы, невозможное: внести психоделическую иронию в это место, пропитанное ритуальным пафосом. Теперь в тот самый торжественный момент, когда молодожены предстоят перед Вечным огнем, за их спинами раздается как бы издевательское хихиканье — хихиканье, которому приданы те монументальные Формы и тот Вес, которые обеспечивают его настойчивость. Это «хихиканье» отлито в бронзе и высечено в мраморе. «Сюжеты сказок», изображенные Церетели, релятивизируют миф и обряд. «Все это — сказки!» — как бы доносятся до молодоженов скрипучие, прокуренные циничные голоса постмодернистских уток, стариков, аленушек, медведей, лис и пр. — «Все это ложь!» Прямо напротив Вечного огня, среди галлюцинаторных бассейнов и балюстрад, внезапно украсивших Александровский сад, притулился старик ры-

Литература, в отличие от более архаичных культов, замещает Неизвестного Известным — имена писателей содержат в себе уже не совсем ту самую коллективную телесность, которая стоит за анонимным Тем Парнем. За каждым из этих имен тоже скрывается «общее тело», но это тело ограничения, нечто вроде «меню», прилагаемое к идиллическому ЗДОРОВОМУ ТЕЛУ в качестве атрибута.

Вот еще один сон, рассказанный мне недавно Аркадием Насоновым (в самой фамилии которого присутствует слово «сон»):

Он в Одессе, стоит на маленькой площадке над морем. Справа и слева от него — моряки, сигнализирующие флажками. Присмотревшись, он замечает на их униформах, среди морской символики, маленькие свастики. Это фашисты. Ему приказывают надеть такую же униформу. Он повинуется.

— Одессу знаешь? — спрашивают фашисты.

— Немного.

— Ну тогда веди, показывай где тут что.

Аркадий ведет их, почему-то, к Фиме Ярошевскому, писателю с ярко выраженной еврейской внешностью. Фима открывает дверь. Аркадий отводит его на кухню и говорит приглушенно: «Понимаете, меня тут фашисты взяли в плен. Так что я тут с фашистами. Надо бы угостить их чем-то: чай там, печенье, что-то в этом роде».

Фима на это начинает громко, возбужденно кричать:

— А как же война, Аркаша? Как же лагеря? Они же сжигали в печах живых людей!

бак с золотой рыбкой в руках, представляющей из себя «прибауточный» вариант Вечного огня. Надо полагать, это следует понимать как контробещание, адресованное юным супругам: несмотря на щедрость мира мертвых, несмотря на вечное полыхание коллективного вагинофаллоса, все останутся у разбитого корыта.

В этот момент один из фашистов, незаметно вошедший в кухню, громко и цинично отвечает:

— Что же, нам мертвых, что ли, надо было сжигать?

Фима оборачивается к фашисту и неожиданно спокойно произносит:

— Расскажи ему, Аркадий, как все происходит у нас.

Аркадий объясняет фашисту, что у нас, когда человек рождается, он получает два тела: одно живое, другое — мертвое. Живое живет, а мертвое в это время где-то хранится. Когда человек умирает, мертвое тело хоронят, а живое продолжает жить.

В этот момент появляются папа, мама и бабушка Аркадия. Папа и мама ведут за руку своих двойников, а бабушка одна. (В реальности папа и мама Аркадия живы, а бабушка умерла.) Они входят в пространство, напоминающее специально оборудованную испытательную камеру для каких-то научных экспериментов, занимают в этом пространстве свои, заранее приготовленные, места. Над головами у «живых тел» — деревянные дверные ручки (в форме львиных лапок, как на старых лифтах), над головами «мертвых тел» — такие же, но алюминиевые. Аркадий замечает, что над головой бабушки — алюминиевая ручка. Он говорит, что это неправильно, ручку надо заменить на деревянную, так как бабушка — живая. Ручку быстро меняют.

Стоило мне написать, что в сновидении поесть не удается, как я стал сытно и обильно вкушать еду в сновидениях. Сон остается формой целительного самоиздевательства, которым сознание награждает себя. Можно сказать, что наш мир стар (с тем же успехом можно сказать, что наш язык стар или наша культура стара), но не потому, что молодость его прошла — он пока еще не был молодым. Он стар, потому что живет во времени, обратном времени человеческой жизни. Он стар, пото-

му что он находится в своем начале — а начинается он в глубинах старости. Когда-нибудь, возможно, он еще приобретет молодость, но, наверное, это будет не скоро. Для этого ему надо пройти сквозь очищающие фильтры диеты.

Все просто, и от людей, по-видимому, требуется немного. Всего лишь не причинять боли, не терзать, не гадить и совокупляться друг с другом, соблюдая некоторую осторожность — так, чтобы не рождались дети. Для того чтобы ограничить рождаемость, требуется, чтобы детство стало новой религией (дорогу к этой религии уже проложили Кэрролл и Фрейд). Требуется также поддерживать экологические программы, чтобы залечить последствия своего пребывания на Земле. Задача человечества — деликатное самоустранение, без применения войн и жестоких приспособлений — просто меньше и меньше рожать детей и одновременно «залечивать раны Земли», чтобы к моменту исчезновения людей планета осталась в превосходном, цветущем состоянии.

Да, по всей видимости, все же следует оказать «нечеловеческому» последнюю великодушную услугу — избавить «нечеловеческое» от людей. В этом великодушном исчезновении и будет состоять высшее проявление подлинной человечности. Останется Земля, покрытая лесами с их восстановленной девственностью: океаны, горы, впадины, снега, пустыни, острова, ледники, озера и пр. И духи будут бесшумно и весело носиться над водами.

РАЗГЛЯДЕВ ПО ОШИБКЕ ТЕ ЗИЯЮЩИЕ ПУСТОТЫ...

Разглядев по ошибке те зияющие пустоты, намереваясь вступить под своды новоявленных собраний, скучающий, с незажившими ранами в душе, имея на щеках

зимний румянец, помнящий недавние морозные полудни, катание на скрипучих и ловких лыжах (отличным спортсменом стал бы он, если бы не его безбрежное отношение к телу), потирая ладони, обводя собравшихся приветливым взглядом, входил он в квартиры, где уже с нетерпением ожидали его. «Господи, — думал он про себя, обводя взглядом присутствующих, — Господи, помилуй всех. Дети, животные, нераскрывшиеся глаза эмбрионов, листья, упавшие с деревьев и свернутые в трубочку дыханием зимы, потерявшиеся предметы, искусственная еда, сделанная из гипса и раскрашенная, использованные билеты, одеяния мертвых, поздравления с праздниками, мусор, заблудившийся в космосе! Я молюсь о них, поскольку их судьба связана с моей, и я хотел бы любить их, раз уж их невозможно уничтожить или спасти, раз уж они так беззащитны и вездесущи, раз уж от них все равно не существует укрытий. Дозволь мне любить их, дозволь, чтобы моя любовь смягчала бы их таинственное существование — ведь я знаю, что, любя их, я их спрячу в мирные миры, дам им прибежище в простых и неприхотливых храмах, в храмах, которые представляли бы из себя подобие огромных постелей. Я создал бы, с ведома небес, мягкие храмы-постели, храмы-опочивальни, где эти сонмы ненужных богов могли бы спокойно спать, спать вечно, не исчезая и не пробуждаясь, забыв о страданиях и не принося страданий никому, мирно питаясь во сне скромными, но питательными воздаяниями».

Ю. Лейдерман когда-то рассказал мне свой сон, который я перескажу так, как я его запомнил. Ему снилось, что он сидит у себя дома в Одессе и смотрит телевизор. По телевизору показывают футбольный матч между командами Болгарии и Западного Берлина. Команда Болгарии — такие загорелые, черноусые

ребята, команда же Западного Берлина — колоссального роста панки с огромными разноцветными ирокезами, все в цепях, заклепках, расписанные спреями и т. д. Эти панки-гиганты начинают в процессе игры чудовищно избивать, просто убивать на глазах у публики своих соперников-болгар. Все это возрастает в своем неистовстве до беспредела, и тут с трибун какие-то пастухи, звонко щелкая бичами, начинают гнать прямо на футбольное поле стада овец. Все это сливается в невыносимую, визжащую, блеющую кашу: панки, овцы, болгары, пастухи... И тут раздается громовой голос (Лейдерман понял: это голос Бога): «А ПОШЛИ ВЫ ВСЕ НА ХУЙ!!!» В ту же секунду телевизор взорвался, и Лейдерман проснулся.

СНОВИДЕНИЯ И ТЕЛЕВИДЕНИЕ[1]

Когда смотришь фильм по телеканалу, то подключаешься к созерцанию, которое одновременно дано огромному числу людей. Психологема телезрения иная, нежели психологема просмотра, скажем, видеомагнитофона. Ты видишь нечто *одновременно* со многими людьми, жителями твоего города, страны, мира. Этот совместный просмотр создает всепроникающий дискурс общности, соучастия. Люди не просто смотрят телевизор, но обсуждают увиденное, дискурсивно объединяются во времени этого зрелища. Подобное происходит и в кино, где имеет место совокупность зрителей, которые еще и физически находятся в одном пространстве, вместе смотрят некое зрелище. Видеозапись — зрелище, предоставляющее возможность реверса, остановки, оно связано с выходом из синхронности созерцания.

[1] Лекция, записанная на магнитофон в квартире О. Туркиной и В. Мазина в Петербурге.

Некоторые сновидения в своей имитаторской деятельности воспроизводят эффекты телевидения, и только проснувшись, человек с радостью или разочарованием понимает, что это был сон, и он дан ему одному, но внутри сновидения присутствовал эффект причастности к общему зрительскому пространству. Другие сновидения, напротив, создают эффект капсуляции и локализации, они связаны с возможностью возвратов. Возвращающиеся сновидения, которые, кажется, уже не раз случались, которые уже просмотрены не раз, они могут быть отнесены к видеоснам.

Телевизор присутствует при нашем сне. Если взглянуть на наши жилища, то очевидно: мы часто спим, обратившись лицом к выключенному телевизору, к темному экрану. Выключенный телевизор символизирует наши закрытые глаза во время сна. Мы не просто закрываем глаза, нам хочется, чтобы перед этими закрытыми глазами находился объект, который бы повторял фигуру закрытых глаз. Иногда продолжает гореть красная лампочка под экраном. Люди оставляют этот легкий emergency signal. Они предпочитают ситуацию не полной отключенности, а отключенности-подключенности. В основном для людей нежелательно и страшно полностью выходить из контакта с действительностью. И вот — темный телевизор, экран его погашен, но в нижней его части горит красная лампочка... Эта маркированность техногаджетов красными сигнальными лампочками, которые остаются включенными даже тогда, когда сами гаджеты выключены, это нечто весьма глубоко связанное с состоянием коллективного невроза, с состоянием тревоги. Подобным образом помечаются спасательные входы и выходы, которыми необходимо воспользоваться в случае, скажем, пожара. У современного городского человека постоянно работает эта подсисте-

ма красных лампочек, ночной сигнализации, инфраструктура тревожной озабоченности. Пунктиры красных лампочек поддерживают ориентацию в темном ночном пространстве.

За этим нежеланием отключать технику[1] стоит глубокая архаика: человек не хочет заснуть полностью. Видимо, в древности, в каком-то пралесу ему постоянно мерещились в окружающей его тьме красные глаза хищников, которые поддерживали его ангажированность, его мобилизационные способности. Человека всегда пугало состояние беззащитности, в котором он находится во время сна, и ничего удивительного нет в том, что человек создает эти «красные глазки» хищников, мерцающие в темноте, располагая их *под* экраном, под источником звука и изображения.

Красный цвет — сигнал тревоги. Несмотря на тревожность красного сигнала, он воспринимается человеком отчасти как союзный. Красная опасность — это опасность в рамках этого мира, в то время как зеленые и синие огоньки — болотные огоньки. Болотные огоньки не бывают красными. Красными бывают глаза хищников, у которых просвечивает кровяное дно глаза при нацеливании взгляда на огонь, обозначающий человеческое жилище. Синие и зеленые огоньки имеют источник света внутри себя. Это — потусторонние силы. Они куда больше тревожат: это не сигналы об опасности, а сама опасность, да еще — неведомая.

Некоторые люди вообще не выключают телевизор, спят при включенном телевизоре. Таких людей немало.

[1] Считается, что самый неблагоприятный и опасный для работы техники момент – ее отключение. Это отключение, например телевизора от сети, описывается метафорой смерти. Эта метафора выражает то, что техника должна быть всегда на связи. Эти красненькие огоньки или стоячки онейрореальности (stand by) связаны с технологическим знанием или, скорее, с технологическим суеверием.

Молодые люди часто держат телевизор включенным, но при этом звук его выключают, звук идет из другого источника, как правило, это музыка. Такой подход демонстрирует легкость, с которой любое телевизионное изображение может быть превращено в клип. Жанр клипа в этом простом случае торжествует. Человек превращает все в клип. Он отключает телевизионный саунд, семантически связанный с изображением, включает другой саунд, *случайно* связанный с изображением. То, что современные молодые люди это делают, свидетельствует весьма красноречиво о современной культуре. Налицо желание быть подключенным на уровне образов, на уровне зрения и в то же время желание дистанцироваться от смыслов этого зрелища, от его мессиджей. На этом клип и строится. Клип как жанр в наибольшей степени близок к эстетике сновидений. Впрочем, даже программы, где идут клипы, MTV, многие молодые люди тоже смотрят с выключенным звуком, поставив другой саунд, который принципиально не отличается от звука, который идет на канале[1]. Он отличается лишь несогласованностью.

Разбить связь между аудиальным и визуальным планом — в этом сказывается глубокий нарциссизм, именно для Нарцисса видео и аудио были расщеплены. Нарцисс был влюблен в свое визуальное отражение, но он отверг нимфу Эхо, которая была его аудиальным «зеркалом». Современный человек в этом смысле настоящий Нарцисс. Он влюблен в образы, но при этом он постоянно отвергает их эхо. Он всегда слышит что-то другое, чем видит, он *хочет* слышать нечто другое. Он хочет видеть тех, кто молчит или чьи голоса, не слышны и при этом слышать тех, кто невидим.

[1] Нельзя, конечно же, сбрасывать со счетов технические параметры такого поведения: звук телевизора на сегодняшний день чаще всего хуже звука музыкальной аппаратуры.

Огромное влияние на сон оказывает быстрое увеличение количества каналов и процесс скольжения по каналам. Еще один характерный признак современного смотрения телевизора. Зритель последовательно приближает все, что льется на него из телевизора, из аудиоисточников, к эстетике сновидения. Зрителю недостаточно, что все и так сноподобно, что клипы сноподобны, что все больше онейроидной эстетики наполняет рекламные ролики, и даже заставки политических программ носят откровенно сновиденческий характер — всего этого ему недостаточно, он хочет еще и еще больше сноподобия. Им владеют разнонаправленные импульсы. С одной стороны, человек боится полностью погрузиться в сон, оторваться от сигнальных систем, он боится, что погаснут красные глазки, он боится своей беззащитности во сне. С другой стороны, он бесконечно вожделеет к сновидению, бесконечно хочет вынести его в бодрственный мир, бесконечно хочет его воссоздать, но не в виде пересказа, который он сообщает кому-то, он хочет испытать эффект чуда, когда вдруг услышит и увидит свои сны со стороны, не их толкование, а сами сновидения. Он хочет увидеть их *еще раз*. Он хочет поделиться эффектом сновидения, минуя процедуры не только пересказа, превращения в слова, но даже процедуры воспоминания. Он хочет увидеть даже свои глубоко забытые сновидения, увидеть наяву, да к тому же увидеть их вместе с другими людьми, одновременно с другими. То есть избавиться от того одиночества, на которое обречен сновидец. И при этом щедро обогатить те источники сладострастия, что содержатся в сновидении.

Как же это яростное, исступленное, фанатичное воссоздание сновидений в рамках бодрственной реальности сказывается на самом сновидении? Как сновидение реагирует на то, что его так старательно воссоздают?

Оно идет навстречу. Оно старается в максимальной степени стереть грань между собой и другими медиальными пространствами. Во-первых, человек начинает постепенно внедрять в свои сновидения симулякры присутствия другого, общего тела. Агентом этого внедрения является и психоанализ. Сама теория сновидений, сама большая институция, которая этим занимается, уже служит доказательством общественной значимости этого момента. Мы видим, что в наших собственных сновидениях психоанализ имеет место нередко не после пробуждения, но прямо внутри сновидения и является его частью. При этом не самой выразительной, можно даже сказать, какой-то обязательной частью, которой не придается особого значения. Психоанализ — один из гаджетов, наряду с манипуляцией телевизором и прочими игрушками. Современный человек все реже и реже употребляет слово «психоанализ» в клиническом контексте. Мы все меньше и меньше сталкиваемся с этим словом как с обозначением какой-то терапевтической практики. «Психоанализ» начинает обозначать некую процедуру, которую якобы почти спонтанно проводят все люди в своих социальных трансактах. Например, прежде чем заключить с деловым партнером соглашение, нужно провести «психоанализ» этой ситуации. «Психоанализ» становится функциональным ритуалом здорового человека в большей степени, нежели чем невротика. Человек, который погружен в дела, заинтересован в «психоанализе», поскольку с помощью этого агрегата он собирается придать своим делам успешность. Причем разгадать он хочет посредством «психоанализа» не столько себя, сколько других. Психоанализ кажется несведущим в нем людям хитрой системой отмычек, которые помогут человеку правильно себя вести с другими людьми. И в этом смысле современный человек придает отношениям с другими

людьми сноподобие, причем намеренно, хотя в предыдущие времена сноподобие пугало, считалось болезнью. Сноподобие в трезвенной, бодрственной жизни, в человеческих отношениях рассматривалось как морок или как несовершенство социального или языкового пространства. Теперь мы видим обратную ситуацию. Человек старательно накачивает сноподобие в сферу отношений и придает им характер того самого мелькания чувств, слов, которые тем успешнее будут играть свою роль, исполнять свою социальную функцию, чем они будут более фрагментированными, рекомбинированными. Слова должны быть оторваны от дел так же, как изображение на экране должно быть оторвано от звука. Этот код является кодом современного делового человека, который живет быстро. Условием существования этого кода является занятость и скорость. Именно занятость, скорость, ангажированность ориентируют человека на сноподобную активность. Лишь только превратив жизнь в сон, можно добиться успеха в делах.

Причина подобных жизненных стратегий в том бессознательном наблюдении, которое каждый человек делает в связи со сном. В отличие от бодрственной жизни, сон не обладает роком, в нем нет *необратимости происходящего*. Наоборот, что бы во сне ни происходило, даже если человека бьют железной палкой по голове, он просыпается отдохнувшим и восстановившим свои силы. В бодрственной жизни напротив, даже если он приятно посидел в ресторане или потанцевал с любимой девушкой, он все же устает. Эта противовекторность в отношении усталости и заставляет человека делать жизнь сноподобной. Если жизнь похожа на сон, ее результатом должно стать не утомление, а отдых.

* * *

Макклюен написал, что телевизор есть техническое воссоздание трепещущего огня в домашнем очаге. Это известное утверждение являет собой пример «позитивной», «согревающей» фантазии на тему телевидения. Но, наряду с подобными фантазиями, постоянно существуют и «негативные», «холодные», «фобиальные» фантазии, и они также не лишены своего основания. Телевизор, согласно этим небеспочвенным фантазиям, не только показывает, но и наблюдает, он есть око контроля, и именно в своем выключенном состоянии он в наибольшей степени демонстрирует свою суть — сущность черного искривленного зеркала, отражающего нас и наши жилища в призме мутного потустороннего существования. В этом «черном зеркале» мы если и можем разглядеть себя, то видим себя абсолютно исчерпанными, бесконечно усталыми.

Наблюдая за развитием прежде всего интернационального телевидения в последние десять—пятнадцать лет, мы видим автономизацию «эксклюзивных» каналов — музыкальный (MTV), политический (CNN, BBC), модный (Fashion TV), спортивный, порнографический, природоведческий, погодный... Каждый из этих каналов создает отдельную планету, и мы имеем условную (хотя, отчасти, и безусловную) возможность уединиться на одной из них, затеряться в струеньях клипов, или в смене политических новостей, или в инертном перетекании моделей и демонстрируемых одежд на подиуме, или раствориться в бесконечных спортивных или сексуальных играх...

«Скольжение по каналам», таким образом, становится современной версией извечного «путешествия по разным метафизическим мирам».

Эти миры (спорт, музыка, порно, политика, мода, наука) словно бы разлетаются от некоего своего общего истока, от Большой Вспышки, некогда породившей телевизионный мир, и по мере своего удаления друг от друга они становятся все «холоднее», все обособленнее, связи между ними прочитываются все более затрудненно, они застывают, становятся «мирами в себе». В этом их остывании и обособлении друг от друга содержится, надо сказать, определенный подспудный освобождающий эффект. В этом смысле телевидение, несмотря на его вампирический нрав, несмотря на то, что это главнейший инструмент контроля и манипуляций массовым сознанием, все же честнее и (как объект для медитации) предпочтительнее, чем Интернет, поддерживающий иллюзию коммуникации. Миф о «злом», зомбирующем и реакционном телевидении и о якобы прогрессивном и оппозиционном Интернете до сих пор, как это ни смешно, не развенчан — а стоило бы разрушить этот миф, один из наиболее лживых и недоброкачественных мифов нашего времени.

«Белый компьютер» для сновидца опаснее «черного телевизора»: последний хорош уже тем, что у него скверная репутация — в злом черном зеркале телевидения содержатся все же кое-какие выходы в достаточно пустые и странные зазеркалья (особенно если иметь в виду упомянутые монотематические каналы), тогда как компьютер это «пожиратель снов», и если уж выбирать между медитациями на эти два типа экранов, то я бы предпочел все же телевизионный, он чаще бывает темным и пустым, он обходится без screen savers.

Телевизор так или иначе относится к сфере досуга, он «убивает время», оставляя пространство почти незатронутым. Компьютер порабощает, входя в жизнь в качестве незаменимого рабочего инструмента, он интерактивен, как всякий рабовладелец и работодатель; он

убивает пространство, принося его в жертву «чистому времени», в котором существует он сам. Без него нельзя обойтись, у него хорошая репутация, он — сама современность... Он имитирует живость и динамику информационных потоков, их струение, но, на мой взгляд, он больше напоминает пробку, тупик. Возможно, старое и недоброе телевидение еще окажет нам услугу: оно станет дырой в Сети. По сути, оно уже ею является. Через эту дыру мы сможем (may be) улизнуть.

Не то чтобы я был адептом телевидения, но, полагаю, TV-медитация может привести к просветлению. В телевидении есть созерцательность, оно содержит в себе некий эмбриональный взгляд на вещи, нечто пренатальное, нечто пренатально-божественное: ты видишь «всё», но ты ничего не можешь в этом изменить.

Это та «старая правда», которую случайно выговаривает телевидение и которую компьютерная сеть пытается скрыть.

Символом TV следует признать Телепузика — это беспомощное нежное эмбриональное существо из программы для грудных младенцев, которые еще не умеют говорить. У Телепузиков телевизоры в животе, они как бы беременны телевидением (хотя они и сами — зародыши), но эти экраны у них в животах всегда пусты, на них никогда ничего не показывают. Этот экран в животе у Телепузика — он как еще не раскрывшийся глаз эмбриона, который еще ничего не видит, или (скорее всего) пока что *видит всё.*

МОДА НА МОДУ. КРАСОТА МОЛЧАНИЯ

Культ моды, который и всегда был могущественным, неуклонно возрастал все девяностые годы, и остается удивляться тому, что только относительно недавно по-

явился специальный телевизионный канал, посвященный исключительно показам мод. Включив этот канал, попадаешь в рай, затягивающий своей монотонностью, — в течение целого дня, без перерыва, зритель имеет возможность созерцать струящийся по подиуму поток прекрасных лиц, тел и одеяний. Основной message этого мира содержится в его молчании. Хотя мы и слышим слова песен, вплетенные в музыку, сопровождающую показ, хотя некие голоса и называют нам имена фирм и дизайнеров моды, мы все же погружаемся в мир молчания — мы видим перед собой множество людей, объединенных тремя общими свойствами: они молоды, красивы и ничего не говорят. Образы этих людей настолько привлекательны, что предполагается: каждый созерцающий их, откровенно или же в глубине души, хочет быть таким. Как стать таким, как они, как приобрести эти божественные свойства — непотревоженную молодость и эйдетическую красоту? Ответ таков: через их третье свойство — молчание. Ангелы, насколько мы знакомы с ними из иудео-христианской традиции, прекрасны и вечно молоды, но не имеют пола. Их основное занятие — пение, воспевание славы Творцу Миров. Однако они отрешены от секса, и поэтому ни красота, ни вечная молодость не в силах сделать их объектом желания — они рассматриваются не как существа, которым завидуют, но наоборот — как втайне завидующие людям.

Мода создала новых ангелов, способных к сексу, но — как русалочки из сказки Андерсена — обреченных на молчание. Впрочем, слово «обреченность» здесь не подходит — эти тела избавлены от слов, как от болезней, как от старения, они блаженны своим безмолвием, точнее, в безмолвии — секрет блаженства, переносимого их образами.

Топ-модели, сколь ни различны были бы их образы, являются принцессами молчания, и даже когда они го-

ворят (например, дают интервью), их речь внутренне неинтенциальна, она сворачивается внутрь себя, как бы демонстрируя переполняющее ее безмолвие. Самым адекватным мессаджем, в наибольшей степени гармонирующим с образами моделей, является мессадж защиты животных — молчащие защищают тех, кто не может говорить, тех, кто несправедливо истерзан жестокими носителями Слова — людьми. Когда модели снимаются без одежды, это значит, что они согласны лучше оставаться обнаженными, нежели носить кожи и меха убитых животных, — эротический код здесь скрепляется с кодом праведности, невинности. Секс и красота означают возвращение в рай. Они не нуждаются в одежде, потому что им нечего скрывать — они прекрасны. Следовательно, стань прекрасным и молчи, этим ты предоставишь другим молчащим (животным) право на существование.

В 90-е годы девушки-модели оттеснили секс-идолов более традиционного плана — певиц и актрис, т.е. тех, кто произносит или выпевает слова, кто исполняет роли. У моделей нет ролей. Безмолвием наполнена сама структура их движений по подиуму — вперед и назад, back and forward. Эти движения воссоздают основную структуру секса: подиум представляет собой своего рода «фаллическую дорожку», окруженную темным вагинальным пространством зрительного зала. Те, кто выходит на подиум, не проходят насквозь, им некуда дальше пройти, они доходят до конца подиума и неизменно возвращаются назад — туда, откуда они пришли. Так поступает и фаллос. Модели находятся в тупиковом пространстве, но — как и в сексе — этот тупик не клаустрофобичен, не депрессивен, циркуляция сияющих тел в темном тупике приносит удовлетворение, создает ритм «утрясающего себя Дао».

Леонардо да Винчи сыграл немалую роль в создании ангелического эроса молчания — он изобразил улыбку, не обещающую слов. Впрочем, принято считать, что эта улыбка древнее и имеет восточное происхождение.

На все это можно возразить, что ведь все эти тела лишь носители изменяющейся одежды, а одежда — это шифры, послания, видоизмененные слова. Это так и не так. В 90-е годы, когда мода вошла в сияющую и тавтологическую зону «моды на моду», она практически освободилась от своего главного содержания — одежды. В течение всего XX века одежда изменялась, в ней происходили существенные и чувствительные смещения, заставлявшие концентрироваться на ее символизме, на ее кодах, а не на кодах той структуры, которая эту одежду репрезентировала. Сейчас ситуация иная. Одежда более никак принципиально не изменяется, она может быть, в общем-то, любой, она более не создает никаких семантических сбоев: она с различными вариациями повторяет себя. Зато вышла на первый план сама система ее производства, подачи, рекламы.

Те, кто ходят взад и вперед по подиуму, не просто прекрасны и молчат — они еще к тому же ни во что не одеты. То, что развевается на их телах или облегает их — лишь либидинозные пленки, своего рода аурические разводы вокруг наготы молчащих. Это супплементарные ткани, которые призваны означать материализованное желание зрителей. Эти пленочные материализации чистого желания затем продаются и покупаются, они переходят с тел на тела, воссоздавая — как известно — не столько одетость, сколько наготу, рождающуюся внутри этих субтильных футляров, как Венера, рождающаяся из сочетания морской пены с кровью оскопленного Кроноса. Не нужно быть честным ребенком, чтобы видеть, что все эти королевы и короли (а точнее, принцессы и

принцы) голы. Это — достоинство, а не изъян, поэтому любое критическое «разоблачение» моды выглядело бы, надо полагать, неуместно.

Даже если это не так, я все равно не стал бы высказываться по этому поводу критически. Хотелось сказать что-то приятное, восторженное... Хотя, сказав нечто, я уже не смогу быть ими — струящимися туда и обратно в молчании.

СТИРАНИЕ ОБРАТНОГО АДРЕСА

В недавно увиденном мною клипе киевской группы «ВиаГра» упитанные и гладкие девчата, вскормленные витальной Украиной, лупят друг друга по рожам и сосут друг другу щиколотки в анфиладе красных комнат, в одной из которых на стене висит (как дальний фон сочных объятий и драк) некая черно-белая фотография в рамке. В конце клипа камера наезжает на эту фотографию, позволяя ей заполнить собою экран. Это фотопортрет Фрейда — знакомое всем лицо, с почти английской отстраненной горечью взирающее на зрителя («distant-bitter», я бы сказал). Затем экран чернеет и на нем возникает белый текст:

> Мы — это наши желания.
> *Зигмунд Фрейд*

«Мы» в данном случае — это группа, состоящая из умершего в Лондоне старика, нескольких киевских девушек и, наконец, зрителя, который обречен стать самым загадочным элементом этой формулы — иксом или же радикалом, если говорить на языке химии. Собравшись вместе в параменологическом времени показа-восприятия клипа, эти «мы» занимаются тем, что деятельно вырабатывают «наши желания», и это дело ответствен-

ное, так как желания создаются не в индифферентном пространстве, которое могло бы пренебречь ими, а словно перед лицом доброй и внимательной феи, которая эти желания непременно выполнит, даже если выполнение этих желаний вдруг развернется в глубине баснословной старости, в глубине утраты всех желаний (об этом говорит название поющего коллектива — «ВиаГра»).

Украинские девушки понимают себя как последствия фрейдовской революции, и они намерены возвратить желания уже даже не просто старому, а давно умершему человеку: возвратить посредством объединения с ним в единое целое, в психоделическое «мы».

В этот пышный букет свободно вплетается и зритель клипа, однако если у него вдруг возникнет паническое намерение отменить уже сформулированное перед лицом Феи желание, уклониться от его исполнения, то сделать это будет непросто (ведь *в наше время все желания исполняются*). Тут придется задействовать еще один виток деперсонализации, который я бы назвал «стиранием обратного адреса». Иначе говоря, «я» должно стремительно изменить свое местоположение в конфигурации «мы». В случае с этим клипом придется стать мертвым врачом, или живой украинской девушкой, или же спонтанным аналитиком клипа, одного из коллективных сновидений локальной поп-культуры. Впрочем, я предпочел бы место «осветителя»: закрывая глаза, я концентрируюсь на лучах света, в чьих потоках скачут певицы и горько смотрит старик.

Сон: я рассматриваю фотоальбом, отчасти же каким-то другим образом разворачивается сюжет, посвященный убийству вождя мексиканских повстанцев Диаса (Рауля Диаса) в XIX веке, или, может быть, в 20-е годы XX века. (В реальности Диасом, если не ошибаюсь,

звали диктатора, против которого было предпринято восстание.)

Рауля Диаса и нескольких его соратников заманили во дворец, точнее, это сложная система усадебных построек, включающая в себя большое искусственное озеро и дамбу. Происходит праздник, застолье, но вождя повстанцев постоянно сажают таким образом, что напротив него оказывается пустое место, на котором (то на стене, то на спинке стула напротив) проступает, розовато светясь, некое слово. Слово очень длинное, начинается на К, затем следуют три О... Вроде бы индейское. КОООЛОКИИКОКИИЛИ — что-то вроде того. Подходит девушка, которая когда-то была его любовницей. На ней рубашка китайского типа (со стоячим воротничком) из розового шелка, на груди — то же слово. Затем он видит это слово написанным на карте усадьбы — так называется место в конце дамбы (я вижу карту в деталях, она красивая, гравированная). Там, в Кооолокиикокиили, большой базар. Дальнейшее видно на серии фотоснимков. Диас стоит среди торгующих. Он невысокий, простого вида, в полосатом костюме. Люди вокруг него похожи на узбеков, в халатах. Фото черно-белое, с зеленоватым оттенком. Затем фотографии начинают сменять друг друга последовательно, как кадры. Диас забавляется, надкусывая некий плод, затем он, кривляясь, приставляет его к себе в виде хуя. В следующий момент откуда-то происходит расстрел этого базара. Следующий кадр: лежбище мертвых тел, в основном видны убитые «узбеки» в халатах. Самого Диаса разглядеть не удается, видимо, он среди убитых. Долго рассматриваю фотографию китаянки со сморщенным от страдания лицом, которая лежит среди убитых. Я думаю, что на самом деле она не мертва, а притворяется: гримаса слишком экспрессивная.

На животе у нее лежит голова другой женщины, которая тоже кажется живой, притворяющейся.

Затем действие переносится в готический собор. Кто-то издали бросает мне винтовку со штыком. Она падает возле ребенка. Я подбираю ее и начинаю делать различные выпады, как бы демонстрируя технику обращения с этим оружием: колю воздух, затем беру винтовку к ноге, как на параде (или как делали гвардейцы почетного караула у Мавзолея Ленина).

СНОВИДЕНИЕ КАК ПРИКЛЮЧЕНИЕ

Мне вспоминается фильм Антониони «Приключение», который я видел лет 20 назад. Перескажу его таким, каким он сохранился в моей памяти. Компания молодых богатых людей, юношей и девушек, приезжает на остров с целью приятно провести время. Остров каменистый, его не так уж трудно обойти целиком. Какое-то время они, рассыпавшись по острову, гуляют. Когда приходит время уезжать, они обнаруживают, что одна из девушек исчезла. Они начинают ее искать, но эти поиски ни к чему не приводят — ни тела ее, ни ее живую найти не удается. Затем фильм длится очень долго. В дальнейшем разворачиваются некие события, происходящие с членами этой компании. Причем происходит выветривание детективной интриги. Вначале зритель по той инерции, которая воспитана в нем детективным жанром, еще ожидает, что показываемые ему события прольют некий свет на то происшествие, которое имело место в начале фильма, что, возможно, кто-то из действующих лиц как-то связан с исчезновением девушки, или какие-то другие коллизии смогут каким-то образом объяснить те события, которые происходят в начале. Но чем дальше время фильма уносит нас от его начала, от исчезнове-

ния, тем отчетливее понимаем: никто из этой компании никоим образом не замешан в исчезновении, ничего о нем не знает. Это отсутствие скрытого, отсутствие подтекста в конечном счете представляет собой тайну в чистом виде. Можно сказать, отсутствие секретов в этом фильме выявляет тайну. Никто, по всей видимости, не замешан в этом деле, никто из героев не располагает сведениями, которые были бы скрыты от зрителя. Но все события проходят в тени исчезновения, и тень эту невозможно описать. Никто особенно не удручен, не травмирован. Некоторые эпизоды связаны с ревностью, другие — с томлением, которое и вообще пронизывает фильмы Антониони. Один эпизод, пожалуй, настолько иконографичен, что может служить эмблемой этого типа сюжета в целом. Один из персонажей, юноша из среды золотой молодежи, томится и где-то бродит, выглядя при этом, как и все остальные, красиво, модно и стильно. Он постоянно играет с неким отвесом, с гирькой на шнурке. Такой отвес используется при строительных работах для высчитывания прямого угла, для создания прямых конструкций, будь то столярные, или архитектурные, или при повеске картин, чтобы они висели прямо. В какой-то из моментов он видит человека, если я не ошибаюсь, девушку, она разостлала на земле большой лист бумаги и делает на нем тщательный рисунок тушью. Мне кажется, это девушка, но я не уверен. Рисунок, насколько я помню, напоминает чертеж. Что-то среднее между рисунком и чертежом. На его изготовление у человека, ползающего возле него на корточках, явно ушло очень много сил и стараний. Человек с отвесом подходит к рисующему, смотрит на него какое-то время, раскачивая грузик на веревке. Затем небрежным жестом опускает руку и делает так, что грузик задевает баночку туши, она опрокидывается, и тушь разливается по рисунку, по чертежу. Денди с грузиком спокойно

уходит в своих начищенных ботинках, оставив в полном недоумении, в шоке то ли девушку, то ли не девушку, создавшую чертеж. Этот эпизод, видимо, собирается сообщить нам о структуре фильма в целом. Инструмент, которым обычно устанавливается некая ясность, выпрямление, рефлексия, здесь этот инструмент приведен в мини-катастрофическое столкновение с подобным же ясным изображением, с очень четким чертежом. Но вместо того чтобы войти с ним в конструктивное соприкосновение, он входит с ним в деструктивное соприкосновение. Ударом отвеса денди опрокидывает тушь и портит это четкое изображение. Возникает черное, расплывающееся пятно. Эстетика Антониони в целом воспроизводит удар отвеса по банке туши. Мы видим сплошную ясность, сплошную четкость и визуального ряда, и изобразительного языка фильма, и игра всех актеров демонстрирует ясность. Каждый персонаж внятно и просто обозначен. Сюжет тоже является ясным, четким, и все визуальные планы — остров, дворец, курорт, гостиница, шоссе, небо, пустыня — обозначены с чертежной простотой и ясностью. Все обладает прямыми углами и линиями. Но именно за счет некоего соударения прямоты о прямоту, ясности о ясность образуется эффект неисчерпаемой тьмы, которая изнутри заполняет этот абсолютно ясный и светлый фильм, где практически отсутствуют ночные эпизоды и где само исчезновение происходит под ясным небом, среди бела дня. Поскольку фильм черно-белый, то кажется, что там очень светло, но почти нет солнца, поскольку нигде не видно солнечных бликов, и кажется, что все высвечено ровным светом неба, а солнце находится за тонкой пеленой облаков. Таким образом, свет рассеивается и покрывает все равномерно. Тем не менее внутренняя тьма, слепое пятно, присутствующее во всех фильмах Антониони, именно в этом фильме растекается наиболее аг-

рессивно. Мне было лет 14, когда я видел этот фильм. Я был художником, а в этом фильме много художников, людей, которые что-то рисуют, изображают. Кроме этого очень важного эпизода, когда человек с отвесом[1] портит чертеж девушки, там есть и другой образ художника, образ художника-соблазнителя. Это художник-модернист, он делает картины, которые на первый взгляд кажутся чем-то сугубо формальным, нечто в духе кубизма. Не сразу видно, что это портреты женщин, в основном обнаженных. Неясности всех картин возникают в результате сгущения прямых линий, картины представляют собой тавтологии прямизны и ясности. Кубизм, деградировавший до дизайнерского состояния, в котором он находился в 60-е годы, позволяет этому художнику соблазнять всех женщин. Делает он это таким образом: приглашает девушку в свою студию, предлагает ей раздеться, позировать ему. Девушка *никогда не отказывает*. Художник так говорит: *никто никогда не отказывается*. Мы это видим в течение всего фильма. Он даже и не ждет момента, когда она начнет раздеваться: как толь-

[1] Образ отвеса напоминает об Эдгаре По, и не только о маятнике, который фигурирует в рассказе «Колодец и маятник», но прежде всего напоминает об отвесе из рассказа «Золотой жук», где именно сам жук и был использован в качестве отвеса. Он был пропущен сквозь глазницу черепа. Известно мнение, что прямые линии связаны в человеческом воображении со смертью, а все кривые линии — с жизнью. Отвес, создающий в пространстве «неорганические» прямые линии, иконографически сплетается в одно целое с черепом. Не просто с черепом, но с неким зрением черепа, поскольку он опускается через глаз черепа, т.е. это некое оптическое приспособление смерти. Естественно, это ассоциируется с прицелом, наводкой. Этой метафорой может быть описано любое наведение на реальность некой предзаданной схематической конструкции, например, как в оптическом прицеле, а в более мягкой форме у художников, рисующих с натуры, т.е. использующих наведение танатальных проекций на реальность, фиксацию реальности с помощью смерти, которая в данном случае понимается как фиксатив, как клей.

ко закрывается дверь студии, он странно надувает губы, округляет глаза и как некая сомнамбула приближается к девушке, и она ему отдается, попадая в поток этого сомнамбулизма. Интересно тут следующее: точно так же, как никто из женщин, заходящих к нему в студию, не может ему отказать, т.е. снимаются различия между девушками, возникает эффект анонимности, деперсонализации: девушка, попав в эту орбиту, уже лишена выбора «дать или не дать», также и этот художник лишен выбора, поскольку, как следует из фильма, он не выбирает красивых или некрасивых, молодых или старых, он вынужден как машина проделывать эту операцию соблазнения с любыми женскими существами, которых видит. Никакой системы предпочтений ему не дано. Так же как и девушкам не дано выбрать его или не выбрать. Все выбирают его, и он выбирает всех. Причем из тех комментариев, которые он по ходу дела дает, когда объясняет, что ему никто не отказывает, становится понятно, что если бы он был художником-академистом и изображал бы этих девушек и женщин в классической манере, то они смогли бы ему отказать. Это отсутствие возможности различения связано с тем, что женщине, которая соглашается ему позировать (что, в скобках, означает иметь с ним секс), заранее обеспечено инкогнито, потому что никто не может узнать модели его картин. Они сделаны так, что все женщины неузнаваемы. Поэтому в информационном смысле секс с этим художником сексом не является. Любая женщина (а женщины в этом фильме в основном замужние и речь идет об изменах), любая женщина никому не изменяет, когда вступает в отношения с этим художником, точно так же, позируя ему, она как бы и не позирует, поскольку изображена оказывается не она, а сгущение линий, углов и тех стереотипных элементов, напоминающих Брака или Пикассо, которое к тому времени, к 1960-м годам,

стало восприниматься как дизайнерское клише, как узор на обоях, тапках и т. д.

Я бы сказал, этот фильм — идеальная иллюстрация к отношениям между сновидением и реальностью. Тайна сновидения на самом деле в том, что оно не содержит в себе никакой тайны, ничего скрытого, ничего такого, что поддавалось бы дешифровке или демистификации. Сновидение не есть ни шифр, ни код, ни что-либо подобное. Оно ничего не скрывает, кроме себя. Каждый раз внутри сновидения падает какая-то чернильница, каждый раз растекается черное пятно, которое образует то, что мы называем тайной сновидения. Мы повторяем с пафосом, напоминающим о Шерлоке Холмсе, о Святом Граале, обо всех тайнах, которыми заполнено наше романтическое детство, мы повторяем, что тайна сновидений открылась, скажем, Зигмунду Фрейду в павильоне Бельвю такого-то числа. Мы повторяем эти слова с упором на «тайну сновидений», на «открылась», на детективность этого момента. Тайна открылась, как открывается реальность пятна, зазора, поглощающего изображение. Но суть в том, что *тайна не есть истина.*

Антониони в своем фильме создал прекрасную иллюстрацию к повествованию о тайне. Тайна открывается, но при этом ничего не выясняется, поскольку в пространствах изначальной ясности ничего уже не может проясниться. Когда тайна открывается, все, наоборот, затемняется, проливается некая тушь на схему, на чертеж. И поэтому мы снова и снова обращаемся к сновидению как к приключению, мы виртуозно и с великолепной сноровкой встраиваем тайну в его сердцевину. Что-то неизменно исчезает, когда мы видим сон. Мы знаем, что сон нам показан *вместо чего-то другого.* И это что-то другое отнюдь не глубины нашего бессознательного или некие события, которые были нами забыты или вытеснены. Это что-то есть вообще *не мы. Имен-*

но то, что не есть мы, то, что ни на уровне памяти, ни на уровне забвения не вписано в орбиту нашего опыта, это и есть то единственное бессознательное, которое никогда не станет для нас сознанием. Это единственное подлинное бессознательное, ничем не делящееся с нами, никакого подарка не собирающееся нам преподнести. И это действительно самая мощная тайна, что в мире есть нечто, что является полностью, в абсолютной степени, не нами, тайна в том, что мы *не есть вообще всё*. Более того, если мы посредством каких-то спекуляций, отождествлений с человечеством, или с природой, или с помощью каких-то медитативных откровений, погружений, или посредством галлюциногенных или психоделических препаратов, если мы выходим на ощущение этого Всего, то это Всё не есть «настоящее» всё, и за пределами этого Всего есть другое «всё», которое скрыто от того Всего, с которым мы можем вступить в экстатическое соприкосновение. Поэтому каждый сон я бы назвал сном об исчезнувшей девушке. Сон прежде всего заслоняет нечто для нас, это некая ширма, которая выстраивается для того, чтобы скрыть нечто от нас. Самое странное: то, что от нас скрывается, не есть правда о нас, это правда о не-нас. И, будучи таковой, она никогда нам не откроется. Мне кажется, фильм Антониони это блистательным образом показывает, он сам по себе есть медленное, сонное (т.е. построенное на онейроидных торможениях и отсрочках) анти-откровение.

Снилось, у меня есть волшебный конь, который по ночам уносит меня в космос. Я скачу на нем среди каких-то немыслимых сверканий и всполохов (космос представляет собой игру яркого света в гигантских пространствах). Днем этот конь становится серым, как пепел, и скромно обитает в моей квартире, встраиваясь в щели между предметами. При этом я живу с

девушкой: у нее черные глаза и длинные черные волосы, она худая, в облегающем черном платье. Ей 19 лет. Она упрекает меня за мои космические прогулки.

За окном прекрасные облака, спускающиеся с гор. Снилось, что я что-то ценное изобрел. Проснулся с ощущением приобретения. Но вспомнить не могу.

Сон: мы с Юрой Семеновым сидим в машине, которая стоит на заснеженной улице, где-то на окраине. Темно, видны бараки послевоенного типа. В конце улицы (узкой, заснеженной) вдруг появляется большой автобус, который несется на нас. Не врезавшись, он перелетает через нашу машину (как в кино). Мы вздрагиваем с криком: «Ни хуя себе!» За этим автобусом — еще один. Снова перелетает. Еще один — все повторяется. Мы решаем съебаться и выпрыгиваем из машины.

Все еще зима, темно. Мы в шубах до пят (как русские баре) танцуем камаринского. Канун Крещения (?). Какая-то бабка спрашивает меня, из какой я земли. Отвечаю, что я из русской земли. Она говорит: похож, мол, на иноземца. Я наставительно произношу: «Бывают и чернокожие, а ведь все равно русские люди». Она кивает.

Вижу последнего царя, который обходит войска (хроникальные кадры). Он в фуражке, в короткой шинели с меховым воротником. Лицо худое, черноглазое, с черно-седой бородкой. Совершенно не похож на Николая Второго. Скорее, напоминает Виктора Иммануила, итальянского короля. Затем голос «за кадром», похожий на «закадровый» голос из телефильма «Семнадцать мгновений весны», произносит:

«Целая русская армия полегла здесь, от царя до царя».

Проснулся с обрывком сна в голове: что-то, связанное с радиостанцией «Свобода». Какой-то каламбур о

19. Заказ № 834.

«стиле либерти» (итальянский вариант модерна) и «либерти-лайф» (свобода в прямом эфире). Затем заснул. Проснулся со следующим текстом в голове: *Бизвер был жестокого вида фата-морганин с головой величиной с электрическую лампочку. Личико у него было эмбрионоподобное, но крайне порочное и злое. Тело огромное, влажное, твердое, белое, напоминающее ожившую статую Диониса из мокрого мрамора. Он носил рубашку из собственной кожи, постоянно смачиваемую изнутри его телесными соками. Прошли времена большеголовых и злобных существ. Бизвер и его сородичи обладали крошечными головками на больших телах. Объем мозга им заменяла так называемая зеленая игла.*

За этим текстом смутно припоминается сон о планете, которая целиком посвятила себя издевательству над планетой Земля. Эта планета заселила сама себя ожившими карикатурами на землян: толстыми, постоянно пердящими «немцами», жадными «жидами» с живыми змейками вместо пейсов, тупыми и постоянно жующими «американцами»... Все это были не люди, а инопланетяне, стилизованные под карикатуры на различные народы Земли.

Проснулся, помню окончание сна. В некоем публичном пространстве происходит нечто, посвященное кино. Обсуждается статья Лейдермана о современных экспериментах режиссеров-любителей. Анализируют эпизод, где я исполняю какую-то роль. Затем этот эпизод демонстрируют на экране. После сжатия кадра до «муаровой ленты» происходит сцена агонии в автомобиле. Меня в упор расстреливают из автомата. Я изображаю долгую и комично-зловещую агонию, снятую очень своеобразно, с многочисленными спецэффектами. Мое лицо хоть и дано крупным планом на экране, но постоянно закрыто пятном, видны только фрагменты. В

конце агонии остается только светящийся глаз, излучающий свет в глубине автомобиля. За этим еще следует кадр: моя рука без труда пробивает стекло, хрупкое, как тонкий лед, свободным движением рука очищает себе полынью в стекле, причем пальцы на руке сложены как на картине Макса Эрнста (рис.).

Недавно в Цюрихе рассматривал книгу, где имелась статья об этом изображении у Макса Эрнста. Говорилось также о другом рисунке автора со сходным именем Эрнст Мах, где комната изображена из глаза лежащего на кушетке мужчины (он видит кончик своего носа, свое тело в ракурсе и т. д.). Позиция пальцев тоже связана с оптикой, с неким упражнением на фокусировку зрения (что демонстрировалось иллюстрациями в книге). We cross our fingers when we wish someone luck or smth. Иногда пальцы украдкой складывают таким образом в момент лжи.

Эпизод с агонией представляет собой пучок киноцитат, в частности из «Крестного отца»: одну из жертв душат в автомобиле, причем его нога пробивает стекло мрачно комическим образом. Этому предшествует эпизод из каскада убийств, который разворачивается одновременно с тем, как крестный отец действительно крестит ребенка в церкви. Многие убийства связаны с хрупкостью стекла: убийство Мо Грина на массажном столе. Мо надевает очки, и в этот момент пуля попадает ему в глаз через стекло (здесь Коппола цитирует Эйзенштейна). Другого человека заклинивают во вращающихся стеклянных дверях и затем расстреливают сквозь стекло.

Эмоциональная окраска сна позитивная — я горд тем, что снимаюсь в кино. Проснувшись, я долго не мог понять, где нахожусь. В предрассветной тьме светился только красный диск обогревателя. Он-то и породил светящийся глаз в конце сна-фильма. Красный светя-

щийся диск с темным пятном в центре. В голове в полупросоночном состоянии вертелась фраза «Московская интеллигенция собирает себя в визуальное целое с помощью фильмов Годара». Я вспомнил свою нелюбовь к Годару и отказ посещать ретроспективу его фильмов в Доме кино, которая пользовалась большим успехом у московской интеллигенции.

Сновидение о воскресении из мертвых младшего лейтенанта Карлы Юнгер

Я вхожу в некое помещение, где вижу женщину-врача. Перед ней двухъярусный медицинский стол — сверху разложены пластмассовые коробочки с недоеденной едой из вьетнамского ресторана. Я хорошо знаком с женщиной, мы обмениваемся шутками в суровом стиле 1960-х годов, хотя она очень устала.

— А здесь что? — спрашиваю я, указывая на нечто, напоминающее запеленутое человеческое тело, лежащее на нижнем ярусе стола.

— Карла Юнгер, — отвечает она. — Мы провозились с ней сегодня целый день.

— Она жива? — спрашиваю я.

— Жива? — мрачно усмехается женщина-хирург. — В ней жив Дунаев.

— Может, попробуем еще? — говорю я. — Давай переместим ее на верхний ярус и прооперируем. Вдруг спасем?

Врачиха отрицательно качает головой:

— В ней еще теплится жизнь в районе челюсти. Но это безнадежно. И у меня уже нет сил. Может, попробуешь исцелить ее наложением рук? — язвительно спрашивает она прокуренным голосом.

Я неожиданно уверенно и лихо отвечаю:

— Запросто. Смотри. Одним прикосновением.

Наклоняюсь и легко прикасаюсь к пятке запеленутого тела. Оно тут же начинает шевелиться, странно пучиться.

— Oh, no! — в усталом и полушутливом ужасе врачиха отворачивается.

Тело выскакивает из-под простыни. Вначале оно напоминает фигуру из смолы, куда вплавлен разный мусор. Затем начинает молниеносно превращаться в различных мультипликационных персонажей. Проходит сквозь поток трансформаций, постепенно увеличиваясь в размере. Один из обликов — кот в очках, который быстро-быстро произносит полубессвязную, возбужденную речь.

— Это же не она. Это — фикция, — говорит врачиха.

— Ты смотри-смотри...

Трансформации тела продолжаются все быстрее и интенсивнее, и постепенно становится понятно, что это действительно Карла Юнгер.

— Халатик мне, халатик! — говорит женщина-врач, имея в виду, что она очень устала, хочет спать и уже не может смотреть на всю эту поебень.

Наконец тело выкатывается в соседнее помещение, и сразу же оттуда выбегает очень бледная девушка, на ходу застегивая на себе серый форменный китель. На ней также серая форменная юбка. С интонациями испуга она произносит, отдавая честь:

— Докладываю, что младший лейтенант Карла Юнгер прибыла в ваше распоряжение. О той туше, что валяется там, в кустах, не имею представления. Задание выполнила, об остальном не помню.

За ней входят еще несколько девушек. Все в таких же светло-серых униформах. Карла Юнгер выделяется среди них бледностью, но я думаю, это скоро пройдет.

Пока записывал этот сон, вспомнил другой, который предшествовал воскресению Карлы Юнгер. В одном из

эпизодов я живу на странной огромной бетонной платформе, выдвинутой в море. У нее есть крыша, но нет стен. Вид ночного моря, освещенного вдали прожектором, кажется настолько прекрасным, что захватывает дух. Меня кто-то навещает.

— Вот так я и живу, — говорю я.

Оглянувшись, вижу далеко в море бетонную глыбу, на которой стоит Аня.

Другой эпизод: моя бабушка называет меня сумасшедшим, прибавляя: «Он сказал, что у меня — деррида» (во сне это название болезни).

Затем я вижу мальчика и девочку лет десяти. Они брат и сестра. Мне нравится сестра. Улучив момент, когда мы остаемся с ней наедине, я спрашиваю ее, любит ли она брата.

— Нет, мне нравятся старинные люди, — говорит она.

— В таком случае тебе должен нравиться я, — говорю я, обнимая ее. Я имею в виду свой старинный костюм (на мне серый фрак, жилет и серые брюки с белыми лампасами).

— Нет, ты не старинный. Ты — странный. Я не на твоей стороне.

— А я думаю, что ты все же на моей стороне, — отвечаю я, и мы целуемся. Ее поцелуй свидетельствует о том, что я прав. Она все же на моей стороне.

Обращает внимание цепь смысловых и фонетических созвучий в словах девочки: старинный-странный-сторона (на стороне странности, на стороне старины). Ее ответ «я не люблю брата, я люблю старинных людей» можно понимать как «мне не нравятся ровесники, я люблю людей постарше», что внушает мне надежду на успех.

«Младше» — ключевое слово сна. Воскресшая представляет себя так, что слово «младший» («младшая») повторяется дважды — «*младший* лейтенант Карла *Юнгер* (*нем.* младший)». Можно сказать, что в сновидении я воскрешаю самого себя. В последнем классе школы девушки (в рамках флирта) называли меня Карл. Причем мое настоящее имя «Павел» означает *младший* (юнгер). По всей видимости, в этом сне я выражаю желание возобновлять свою молодость и молодость своих возлюбленных, чтобы всегда оставаться в том возрасте, когда девушки имели обыкновение называть меня Карл. Вряд ли имеет какое-либо значение ассоциация с Карлом Густавом Юнгом и писателем Юнгером, которого я однажды видел мельком в Мюнхене, в кафе.

* * *

Один сон, в общем-то довольно обычный (если не считать пропитывающей его флюоресцентной яркости), начался с того, что в какой-то очень отсталой стране (это было королевство) показывают эротическое кино — заурядный французский фильм вроде «Эммануэль». Странность состоит в том, что экрана нет и фильм проецируют прямо на зрителей: изображение размазывается по лицам и телам собравшихся в кинозале. Из-за этого никто ничего не видит, кроме короля и нескольких придворных, которые сидят лицом к остальным «зрителям», используя их в качестве экрана. На этом «экране» можно различить обнаженную девушку, которая плещется в ослепительно синей воде. Над водой она все время держит маленького медвежонка.

После фильма выясняется, что из всего увиденного только этот медвежонок произвел впечатление на короля. Ему кажется, что через этот образ вошло в мир нечто новое, значительное, возможно божественное. Поэтому

он приказывает установить во дворце подобие Медвежонка. Его делают так: выкорчевывают в лесу большой пень, а на вершине пня укрепляют каменный шар. Шар — это голова Медвежонка, пень — тело.

Тем временем в мир начинает проникать некое зло. Путь в мир для этого зла непрост: крупинка, содержащая в себе зло, сначала внедряется в еду. Это бывает всегда один, только один пирожок из целой горы пирожков, лежащих на блюде, или одна ягода в чаше с черникой, или один орех в мешочке с орехами, или одна устрица среди множества устриц. Пройдя через человеческое тело и не причинив ему вреда, «крупинка зла» выходит вместе с испражнениями. Однако в момент, когда она уже находится в говне, она смертельно опасна. Стоит калу соприкоснуться с водой, как он превращается в агрессивную, стремительно разрастающуюся массу, уничтожающую все на своем пути.

Впрочем, как и в классическом триллере, вскоре удается обнаружить простое оружие против этого злого, распухающего говна. Кто-то предлагает обливать враждебную массу бензином и поджигать. Однако оказывается, что поджигать даже необязательно: стоит облить волшебное говно бензином, как оно тут же иссыхает и превращается в подобие золы, в безобидную серую пыль.

БОЖЕСТВЕННЫЙ АККОРД. МУЗЫКА И НАСИЛИЕ[1]

Речь пойдет о музыке. Тема сновидения появится сама собой в самом начале речи.

[1] Лекция в Музее сновидений Фрейда.

Одним из самых известных сновидений, связанных с музыкой, я полагаю, является сновидение святого Франциска Ассизского. Если вы позволите, я его вам напомню, оно очень простое. Святой Франциск Ассизский во сне увидел ангела со скрипкой[1] в руке. На скрипке была одна-единственная струна. В другой руке ангел держал смычок. И он один-единственный раз провел этим смычком по струне. В этот момент святой Франциск услышал звук, который вошел в историю под названием Одного Аккорда. С этим звуком по его красоте, бесконечной глубине и экстатичности не могла сравниться никакая земная музыка, которую он до того слышал. Он понял: это некий предел музыкальной красоты. Эту историю можно понимать двумя способами. Первое понимание таково: он услышал лишь какой-то фрагмент небесной музыки сфер. И для его человеческого слуха даже этот Один Аккорд был настолько прекрасен, что полностью заполнил его сознание, вычеркнул из этого сознания всю другую музыку.

Другой возможный вариант прочтения этой истории: это был не фрагмент, а цельное музыкальное произведение и, более того, единственно возможное на небесах произведение. В таком случае в этой истории дана некая матрица музыкального минимализма, который потом, в XX веке, расцвел пышным цветом. Из этого Одного Аккорда, услышанного святым Франциском Ассизским, произросли пышные кусты многочисленных аккордов, и не только музыкальных произведений, но и теоретизирования по поводу музыки. Мне хотелось бы остановиться на том обстоятельстве, что святой Франциск услышал этот аккорд не добровольно. Никто не спрашивал его, хочет ли он пережить это. Никто не

[1] Если бы я пользовался английским языком, то не удержался бы от созвучия и озаглавил данную лекцию «Violine and Violence» — «Скрипка и насилие».

интересовался его выбором. Сон не спрашивает сновидца, что он хочет или не хочет видеть, что он хочет или не хочет слышать. Если сон воспроизводит музыку, то это музыка, которую мы не выбираем, несмотря на то что она звучит только для нас.

Я хотел бы посвятить эту речь ситуации, в которой мы находимся ежедневно: мы слышим музыку, которую не мы выбрали, которая звучит и проникает в сознание независимо от нашего на то соизволения. Эта музыка (ее принято называть массовой) пронизывает собой городские пространства. Она звучит в автомобилях, которые мы останавливаем на улицах, и мы, как правило, слушаем то, что звучит у водителя. Она звучит в магазинах и аэропортах, в кафе и ресторанах, она звучит из ларьков и т. д. и т. д.

Точно так же как мы дышим воздухом, как на нас падает солнечный свет или дождь, точно так же на нас постоянно струится и ниспадает поток звуков, текста, от которого мы никак не можем защитить себя. Если от какого-то навязчивого визуального материала мы можем отвернуться или закрыть глаза, то по отношению к звуку мы беззащитны. Мы, конечно, можем заткнуть уши, но это опасно, ходить по улице с заткнутыми ушами. Ухо само по себе заткнуться не может, этим оно и отличается от глаза: глаз закрывается, а ухо нет, в нем нет этой бутонообразной возможности захлопнуться и оградить себя. Таким образом, ухо — беззащитная вещь, что очень хорошо прочувствовал Шекспир, завязкой своего сюжета о Гамлете сделав рассказ о смерти отца Гамлета, датского короля. Когда король спал в саду, к нему подошел Клавдий и в ухо спящему капнул яд. Вспоминая о музыке, которая постоянно звучит вокруг нас и в нас, надо сказать, что мы не просто слышим эти песенки извне, но и наш мозг, не спрашивая нашего согласия, воспроизводит их. Мы постоянно слышим их льющими-

ся не просто из магнитофонов, радио и телевизоров, но и изнутри нашего сознания. Они звучат в нашей душе, не спрашивая нас о том, любим ли мы их и нравятся ли они нам, они просто существуют внутри нас. Я могу взять на себя дерзость и сказать, что они во многом и есть мы, хотим мы того или нет. Я хотел бы рассмотреть следующее обстоятельство: человек постоянно занимается структурированием своего «я», он занят структурированием субъективности, и во многом это происходит посредством музыки, через музыку. Это так происходит в той культуре, в которой мы сейчас существуем, в современной массовой культуре. Но, как известно, массовая культура структурирована как сеть субкультур, и эти субкультуры, будучи весьма разнообразны, определяют себя в основном через музыку. Мы спрашиваем: что этот человек слушает? Мы говорим: этот человек панк, или он представитель золотой молодежи, такого-то поколения, или рокер, причем неважно, что он работает в Макдоналдсе, неважно, что он разносит почту. Эти дела не определяют то, к какой субкультуре он принадлежит. Главное — *что он слушает*. Человек, прежде всего, выбирает то, что он слушает, и потом уже к этому присоединяется то, как он выглядит, какую одежду он носит, каким образом он себя ведет, на чем он носится: на мотоцикле, на коне, на велосипеде или на роликах. Таким образом, мы видим, как человек с помощью музыки конструирует свою субъективность, свое представление о себе и затем представление о нем других, то, что он предлагает социуму. Он говорит: «Я люблю, скажем, Фредди Меркьюри, и, хотя во мне нет склонности к гомосексуализму, я буду ходить в гей-клубы и буду носить усы». Это предопределяет его дальнейшее существование. Тем не менее мне хотелось бы обратить ваше внимание на присутствие другого, глубинного, отчасти скрытого слоя собирания субъекта в некое целое. Это

собирание субъекта происходит через воспроизведение и того, что находится за границами выбора. В частности, речь идет о восприятии той музыки, которая представляет собой тотальную массовую сферу, от которой никакая субкультура не в силах нас защитить, т.е. о восприятии массовой всеобщей музыки, звучащей повсеместно. Слыша все время эти песни и эти музыкальные произведения, мы подспудно обучаемся процессу регулирования различной степени вовлеченности в этот музыкальный поток. Мы сидим, например, в такси, и пока мы доезжаем из пункта А до пункта Б, мы слышим 10 песен. Причем мы зависим от того, что у водителя может быть включено радио «Шансон» и там будет звучать песня «Владимирский централ, ветер северный, этапом до Твери зла немерено, лежит на сердце тяжкий груз». И мы испытаем достаточно сложные переживания при прослушивании этой песни, хотя мы, скажем, в Твери не были и в тюрьме не сидели. Самое замечательное, что и водитель, который слушает эту песню добровольно, тоже не сидел во Владимирском централе. Мы понимаем, что он по собственному желанию подключается к какой-то колоссальной зоне интенсивности, связанной с криминальной позицией в обществе, криминальной культурой, с криминальным сантиментом, с криминальной сферой эмоциональности. И это заставляет нас задуматься о том, почему же этот человек, честный водитель машины, слушает про то, что «лежит на сердце тяжкий груз» и «зла немерено». Видимо, речь здесь идет о том, что Фрейд назвал бы конфигурацией либидо. Человек, который включил радио «Шансон» (и «включил» нас в радио «Шансон»), видимо, испытывает отгороженность от объекта своего влечения. Это прототип тюремной ситуации. Тюремная песня обращена к возлюбленной, которая на свободе. Хотелось бы процитировать песню: «Птицы в клетке, звери в клетке, а на воле во-

ронье, небо в клетку, небо в клетку, это молодость моя». Судя по голосу, поет человек лет 40 или уже за 40, при этом он вспоминает период наибольшего либидного накала, когда его желания не были удовлетворены. При этом он, скорее всего, находился на воле, его желания не осуществились по каким-то другим причинам. В песне он конструирует ситуацию тюрьмы, клеточки, дистанцирующего обстоятельства, которое дано роком. Когда человек начинает петь о своей несложившейся любви с этой позиции, она приобретает некий космизм. Судьба миллионов загубленных жертв сталинских репрессий начинает звучать, несмотря на то, что во Владимирский централ он попал «по уголовке». Но там же в то же время сидели, скажем, честные профессора. И каким-то образом судьба этих миллионов начинает звучать внутри частной истории неудовлетворенных желаний, и щедро воспроизводится тот оргазм, который был недополучен в нужное время и в нужном месте, причем воспроизводится с перехлестом, с расширением. Это запоздалый, но зато огромный, долгий, невероятно пролонгированный оргазм. То есть оргазм становится космичным. И единственная плата за это — доля горечи и печали, которая звучит в тюремных песнях. Зато расстояние от Твери до Владимира, какие-то объемы Родины, объемы зла, тоски, боли, все они полностью смывают ту изначальную частную нехватку наслаждения, которая породила этот саунд.

В то же время, садясь в другую машину (например, возвращаясь из тех гостей, куда мы ехали с шофером, слушающим «Централ»), мы попадаем в совершенно другой саунд. Здесь, скажем, группа «Тату» конструирует для нас ситуацию двух молоденьких лесбияночек, которые невероятно трогательным образом любят друг друга. И они не просто друг друга любят (это, вероятно, так сильно нас бы не растрогало), но их хрупкая любовь

как любовь двух стебельков, которые только-только пробились сквозь асфальт. Она бросает вызов всему обществу в целом и смело плюет своим кусочком ароматной детской жвачки в злобную рожу общества, которое пытается подавить этот прекрасный и необычайно свежий росток любви. При этом мы понимаем, что наверняка девочки не лесбиянки и у них есть мальчики, но это абсолютно неважно. Мы обнаруживаем, что история этой детской однополой парочки, разворачивающаяся не только в песнях, но и в клипах группы «Тату», каким-то образом соотносится с миром, описанным во «Владимирском централе». Существо мужского пола, поющее про «централ», генерационно загружено настолько, что в тюремной клеточке оно обнаруживает для себя утешение, оно поет сквозь нее и в ней и остается. Но молодое поколение, которое себя иконографирует в виде двух девочек, демонстративным образом прорывается через решетку, поскольку в клипе «Тату» мы видим доминирующий мотив бегства из тюрьмы. Но вместо хриплого прокуренного стона уголовника мы слышим пафосный крик ребенка, который бежит из дома с возлюбленной и говорит: «Я не хочу быть с этими застывшими кусками говна, которые меня окружают». Этот протест и вообще этот вид экстаза находят огромный отклик в моей душе. Я полностью чувствую себя девочкой в рейверской юбчонке, стоящей на крыше огромного трейлера, несущегося среди тех же самых грязных снегов России, о которых проникновенно поется во «Владимирском централе». Девочка пронзает, как некая смелая иголка, новый выход в этом безысходном пространстве экстаза. Таким образом, мне удалось пропеть нечто дифирамбическое этой группе.

С чего я, собственно, начал? Что происходит посредством этого саунда, с которым мы по каким-то снобским или каким-то другим соображениям никак не хотим

отождествляться и говорим, что дома слушаем исключительно «The future sound of London», а вот это про централ или про девочек мы вообще не знаем. Но на самом деле субъект структурируется на более существенном уровне этими насильственными потоками звука и текста, нежели теми произведениями Веберна, которые, придя домой, мы ставим и слушаем, глубоко вдумываясь в их содержание. Если мы не вдумываемся в поток звуков, несущихся с радио «Шансон», это еще не значит, что они в меньшей степени определяют, кто мы такие. Скорее всего, они в большей степени определяют, кто мы такие, чем звуки Веберна. Таким образом, все вышесказанное представляет собой полемику с Теодором Адорно, в частности с идеями, высказанными им в его двух книгах, посвященных музыке. Это «Социология новой музыки» и «Философия новой музыки». Вторая книга посвящена двум композиторам — Шенбергу и Стравинскому. Это полемическое и знаменитое сочинение Адорно, один из лучших образцов музыкальной критики, что можно найти в литературе XX века. Он занимает позицию апологета новой венской школы, куда входили Шенберг, Берг и Веберн. Стравинский, как и вся французская школа, становится объектом его критики. В Стравинском он видит сдачу позиций по отношению к массовой культуре, которой он полностью отказывает в подлинности. Таким образом, он становится критиком массовой культуры. При этом он является критиком и классической культуры. А вектор его апологетики — это поиск, эксперимент и модернистский прорыв, интеллектуально весьма напряженный, который ему кажется весьма оправданным в музыке «нововенцев». Предыдущие мои слова можно понять, наоборот, как апологетику массовой культуры, но недаром это все звучит в контексте, связанном с психоанализом и с психиатрической проблематикой. Упрек в адрес сугубо эли-

тарной позиции, которую выстраивает Адорно, может прозвучать таким образом: это очень нетерапевтическая позиция. Быть элитарным опасно для здоровья. Только очень здоровый человек, хорошо занимающийся спортом, неплохо загорелый и очень хорошо витаминизированный, может позволить себе быть элитарным. Человек с проблемами, связанными со здоровьем, очень рискует, попадая в элитарную ситуацию. Ему не по карману то отвращение, которое способно нас дистанцировать от продуктов массовой культуры. Я, к большому сожалению, отношусь ко второй категории людей субтильных и не очень мощных, и хотя, конечно же, мне хотелось бы быть здоровым, но я не могу позволить себе с отвращением прослушивать музыку группы «БИ-2» или Пугачевой. Короче говоря, я не могу позволить себе никакого отвращения по отношению ко всему этому саунду. Я вынужден его выслушивать с тем же трепетом, с каким адепт Баха выслушивает его произведения. Происходит это вовсе не потому, что я этого хочу или не хочу. Просто та доза смирения, которая в конечном счете заложена в этой музыке и во всей этой культуре, она мне необходима. Она представляет собой некий медитационный горизонт, который ничем не лучше и не хуже, чем любой другой. Но он отличается от любого другого тем, что отделаться от него невозможно, как в анекдоте, где совет девушке, которую насилуют, звучит так: «Расслабиться и получить удовольствие». Но не к этому сводятся рекомендации по анализу массовой культуры, поскольку если удовольствия нет, то и получить его неоткуда. Вопрос здесь в том, чтобы понять, что же это вообще такое, что это вливается в наши уши, что это за яд, который накапал в ухо спящего короля коварный Клавдий? Как только включаются эти аппараты понимания, поразительным образом подстраиваются аппараты, производящие экстаз. Возможность получить

удовольствие от звуков такого рода я лично впервые ощутил в конце 80-х в Крыму, когда в определенный момент суток, после прекрасного времяпрепровождения, плескания в море, прогулок по горам, ритуал предписывал нам (группе друзей и подруг) зайти в одно кафе и выпить чашечку шоколада с пирожным. При этом никто из нас не любил вроде ни шоколад, ни пирожные. Но эта тошнота от прожевывания приторной трубки с кремом, которую надо было съесть, запивая ее чашечкой невыносимо приторного густого шоколада, это и было нашей аскезой. Аскеза компенсировала рай и счастье пребывания в Крыму. Только эта доза неудовольствия и могла обеспечить действие наслаждения. И к этому коктейлю приторного пирожного и чашки шоколада относилась, конечно, и музыка, которая звучала в этом баре. Не знаю, насколько вам удалось очистить голову от репертуара того времени, но я вам напомню. Это прежде всего был «Ласковый май», сейчас уже несколько забытый населением. Группа «Ласковый май» была знаменита своей неопределенностью: никто не знал, сколько человек в этой группе или сколько самих групп «Ласковый май». Было огромное количество распочковывающихся детдомовских юношей, которые исполняли эти песни. Надо сказать, что тогда, внимая этим юношам и давясь этим шоколадом и трубками с кремом, я впервые начал понимать, что это такое. Мне, как буддисту, открылось, зачем я пью шоколад с трубочкой и зачем все таким образом происходит. Группа, которая сделала своим названием слово «май», поначалу привлекла мое внимание тем, что все песни этой группы отнюдь не про момент мая и его ласковости, а про момент начала зимы. В основном первый снег был героем их творчества, а также первые заморозки, которые угрожали заморозить розы. И мотив уходящего лета. Вообще экстаз прощания пропитывал все то время, поскольку это было

время прощания с советской властью, с целой эпохой. Вся массовая музыка была пропитана исключительно жестикуляцией прощания. И постоянно возникал образ куда-то уплывающего корабля, или уходящего поезда, или возлюбленной, которая уезжает, например: «На теплоходе музыка играет, а я одна стою на берегу, машу рукой, а сердце замирает, но ничего поделать не могу», — эта пронзительная струна до сих пор звучит в моем сердце. Слушая это и думая, почему же все так пропитано прощанием, я понимал, что речь идет о весьма глобальных и серьезных вещах, что действительно происходит это прощание: советская власть, которая при жизни была жестокой и много народу покосила, в последний момент проявила нечто вроде глубокой доброты и трепета. Это как тюремщик, который много тебя мучил, пока ты сидел в тюрьме. Но, когда ты выходишь, он внезапно обнимает тебя сердечно и говорит: «Ну, счастливо!» В этот момент, несмотря на то что все эти годы ты только и мечтал вырваться оттуда, хочется сказать: «Да ладно, я здесь остаюсь». Потом постсоветская поп-музыка быстро проходила через разные периоды, сменяющие друг друга. Например, в период первоначальных попыток коммерческой деятельности появлялись такие песни и клипы, как «Моя пиццерия, в тебя лишь верю я», этот текст отразил период первых пиццерий в Москве. Они были странные, в них подавалась загадочно толстая пицца, и почему-то ее принято было запивать «Чинзано». Впрочем, не будем замыкаться на нашей русской поп-музыке. Естественно, все это относится, и даже в большей степени относится, и к интернациональной музыке. Вообще поток массовой музыки разделяется на два потока. Приезжая в любую страну, ты сталкиваешься сразу с обоими. Один из них — это местный, звучащий на языке данной страны. В каждой из стран есть пантеон исполнителей, так называемые мес-

тные боги, которые при пересечении границы моментально испаряются. Стоит выехать в другую страну, как эти имена и образы перестают вам что-либо сообщать. Другие — это боги для всех. Это общая, глобальная массовая культура, которая омывает своим потоком всю землю. Одним из мощных трансляторов является MTV — международное музыкальное телевидение, которое возникло в 1993 году, и, видимо, это было одним из важнейших событий 90-х годов. С помощью музыкального телевидения музыка окончательно обрела свой визуальный эквивалент в форме клипа, а телевидение впервые перестроилось на систему тотальной циркуляции. Клипы стали транслироваться круглые сутки и повторяться по многу раз за день. Система повтора, которая есть и в рекламе и представляет собой основное содержание музыки, — это сложнейшая и самая загадочная составляющая музыкального механизма. Повторяющиеся даже три аккорда каждый раз накладываются на изменившееся наше состояние. Когда мы слушаем песню «Владимирский централ», слова припева мы слышим несколько раз. Второй раз мы услышим их несколько другими, чем услышали в первый раз. Хотя это произошло буквально через несколько секунд, восприятие наше уже будет другим. Бесконечный повтор, с которым мы сталкиваемся, — это самое мощное доказательство того, что нас нет. Мы настолько быстро меняемся, что ничто повторяющееся (даже повторяющееся с усиленной частотой) не способно застать нас прежними. Это все время застает нас изменившимися настолько глубоко и настолько радикально, что у нас не возникает даже секундной тошноты от того, что *это снова звучит*. Тем не менее *это* звучит через несколько секунд и никто не рвется из такси. Оказывается, каждый раз в этом кресле сидит уже другое существо, которое может выслушать и про Тверь, и про бегство девочек из мира взрослых с тем же

эффектом новизны, что и в первый раз. Каким образом это происходит — это один из сложнейших вопросов психологии, речь идет о способности человеческого сознания регенерировать некую девственную плеву, как Афродита, которая после каждого соития становилась девственницей. Регенерация происходит с такой космической скоростью, что рассмотреть этот процесс невозможно. Возвращаясь к святому Франциску и желая завершить эту речь, я могу сказать, что в конечном счете, внимая потоку песен, звучащих из ларьков, радиоточек и т. д., можно понять, что все это в совокупности и составляет тот самый божественный Аккорд, который выслушал святой Франциск Ассизский в своем откровении.

Конец лекции.

Дополнение

Вопрос из публики: Можно ли развить тему элитарности и бодрого здоровья?

Ответ: В античности, где и возникла осознанная элитарная позиция, эти вещи были ясным образом связаны. Свободный гражданин Афин, который посвящал свой ничем не ограниченный досуг прежде всего занятиям спортом и занятиям философией, позволял себе это потому, что был здоров и его здоровье являлось атрибутом его привилегированного социального положения. Естественно, никакой раб или вольнорабочий не мог себе этого позволить не только потому, что это не позволялось ему по статусу, но просто он был болен. Собственно, социальная непривилегированность —

сама по себе уже болезнь, и она обрастает другими болезнями. Мы существуем в демократическом обществе, которое выстраивает как некую утопию идею здоровья для всех. В этой работающей утопии элитарность сохраняется, но отныне это опасная болезнь, или опасное социальное падение, от которой нужно избавляться или же тщательным образом ее скрывать. Демонстрация элитарной позиции как привилегированной просто не читается демократической культурой. Элитарность — это твое личное дело, и соответственно она снова относится к проблеме здоровья, тонуса, самочувствия. Если ты слушаешь Веберна, это не значит, что ты маргинал, а просто Веберн — это такая же массовая музыка, как любая другая, независимо от того, сколько людей ее слушает и насколько она интеллектуальна. Именно музыка работает с самыми сокровенными нервами массовой культуры. Если Ленин говорил, что важнейшим из искусств было и останется кино, то с уходом советской власти это более неактуально. Музыка снова становится гораздо важнее. Через музыку проходят социальные и субкультурные идентификации субъекта современного общества. И только музыка делает существование в этом обществе выносимым. Как известно, в Западной Германии фашистских преступников, которые не были наказаны смертью, поместили в тюрьму Шпандау, где они жили в звукоизолированных одиночных камерах. Видимо, самым страшным наказанием, которому демократическое общество могло их подвергнуть, была полная тишина. Почти все они написали достаточно интересные воспоминания об этом опыте, и это переживание тишины было для них самым главным испытанием. Они мучились тишиной потому, что их окружало демократическое общество, в котором человек может быть измучен только собой. Никакая пытка, исходящая от других, вообще не определяется как страдание, другие заведомо

лучше и оправданнее, чем ты сам. Даже удар со стороны — это благословенный дар. Когда тебя оставляют наедине с самим собой, лишая музыки, это самое жестокое наказание.

7 сентября 98. Высокогорные Альпы

Сон: я лежу в кровати, дома, на Речном вокзале. Думаю о поездке в Индию. Отодвинув что-то вроде маленькой занавески, я смотрю на карту Индии. В одном месте на ней нарисован офицерский эполет и фуражка. Я думаю (во сне), что это место — Калькутта (город, созданный англичанами). Карта нарисована на большой кубической свече оранжево-красного цвета. Изменив ракурс взгляда на свечу, я вижу, что под фуражкой и эполетом выдавлено на воске изображение некоего бога, который якобы почитался в Индии в XIX веке (при фронтальном взгляде его не видно, так как это бесцветный горельеф на воске). Он скорее китайского, нежели индийского вида, улыбающийся, в руках держит цветы. Под ним надпись на русском языке: «Принося богам цветы... (имя бога не запомнилось), украдкой наблюдает, как совершают свои приношения другие боги».

МУЗЫКА И СНОВИДЕНИЯ[1]

Музыка непосредственно связана со структурами экстаза, поэтому здесь мы коснемся прежде всего эмоционального содержания сновидений. Независимо от образов сновидений, от сновиденческих событий сновидения окрашиваются различными эмоциональными состояниями. В частности, состояниями восторга.

[1] Лекция, записанная на магнитофон в квартире О. Туркиной и В. Мазина в Санкт-Петербурге.

Экстаз настигает сновидца (и это несильно отличается от того, что происходит в бодрственной реальности) внезапно. Порою это никак не связано с событиями, которые разворачиваются на фабульном уровне сновидения. Этот переход в повышенный эмоциональный режим, как правило, имеет структуру, которую я бы назвал музыкальной. Эффект музыки — эффект мгновенного собирания множества осколков, эффект стягивания огромного количества фрагментов в мгновенно образуемое целое. Возможно, это не то Целое, которое существует изначально, всегда, позади всех событий, а то целое, которое дается эксклюзивно, и, возможно, к нему никогда нельзя будет вернуться. Этого *никогда больше не будет.* Можно будет испытать множество других экстатических состояний, но тот привкус, тот оттенок, та композиция экстаза, которая дана именно в этом переживании, никогда больше не повторятся. Но затем возникает противоположная мысль, быстро перерастающая в подспудное убеждение: если это случилось однажды, значит, это случится опять.

Здесь мне хотелось бы сопоставить два типа рассуждений о целостности, практикующихся в двух разных традициях. Есть пышным кустом распустившаяся из романтических и символистских зерен традиция, которая прошла через Юнга и затем хорошо была развита в литературе психоделической революции, у Кастанеды, у Лири и многих других авторов. Разнообразные дискурсы этих авторов твердят нам об одном — о цельности, о Едином, о некоем Фокусе, который стоит за внешней и поверхностной раздробленностью эффектов, состояний, за фрагментированностью индивидуального опыта. Эта фокусировка стоит за мириадами типов фрагментации. У каждого человека фрагментированы его время, его пространство. Разделено на неисчислимое количество секторов тело. Фрагментированы и челове-

ческие сообщества. Один человек отделен от другого человека бесконечно крошащимся пространством, потому что позиции тел в пространстве не зафиксированы, и если дерево отделено от другого дерева всегда одним и тем же расстоянием, которое изменяется только ростом или смертью, то человек постоянно находится в разном пространственном отношении к другим людям, другим телам. Традицию обсуждения Целого можно, с подачи Юнга, назвать «мандалической» традицией. Именно фигура мандалы призвана графически запечатлеть весь спектр неизбежностей осознания того, что вся рассыпающаяся осколочность, которую мы видим вокруг себя и в себе, собираема в целое. Целое гомогенно, оно сводимо к своему истоку, который кроется не где-то в прошлом, но в каждом мгновении настоящего. И те переживания, в которых этот исток являет себя, оказываются иерархически более ценными с точки зрения этой традиции, чем переживания рассыпания, осколочности и неполноты.

Мой тип рассуждений, возможно, не сможет вписаться в русло этой мандалической традиции, но я бы хотел сразу отказаться от критики этой традиции. Я не собираюсь подвергать эту традицию критике, потому что в ней действительно содержится некая истина. Мандала не вызывает желания ей возражать, по крайней мере у меня не возникает такого желания. Таким образом, то, что я скажу в дальнейшем, не будет говорением с позиции критического сомнения.

Существует, однако, другая традиция, тоже древняя и тоже авторитетная. Я имею в виду традицию дзен. И та и другая традиции занимаются апологетикой мгновения. Именно в мгновении раскрывается мандала, раскрывается цельность, связанность всех вещей. В дзене в мгновении, и только в мгновении, раскрывается нечто вроде бы противоположное: бесконечная несвязуе-

мость вещей, отсутствие Фокуса. Как мне кажется, для дзена отсутствие центральной точки, и отсутствие орбиты, которая замыкала бы эту цельность, является принципиальным. Дзен — это момент, когда целое разрушается. Может быть, слишком волюнтаристски будет звучать, но я бы противопоставил два типа просветления. Первое просветление, когда бесконечное число осколков вдруг стягивается и сливается в некое «изначальное» целое. Другое, когда из этого бесконечного облака осколков вырывается один или несколько осколков, они составляют некую композицию. Происходит то, что я назвал бы эффектом музыки. Возникает опять же целое, но целое, данное эксклюзивно. То есть, как я уже говорил, целое, которое не существовало в истоке вещей, то целое, которое не стоит за событиями и не является их скрытым фоном, — это целое, которое не является тем Единым Целым, которое поджидает нас как конечная фокусировка всего. «Иное целое» возникает случайно, возникает только на одно мгновение и, возможно, больше никогда не вернется. Это нечто, что может быть только в настоящем. Оно к тому же ничего не означает — ни начало, ни конец, ни природу вещей. Оно является своего рода радикалом в химических формулах. Есть формулы, в которых один элемент не связан с констелляцией других элементов, но его присутствие меняет всю реакцию. Это появление радикала, т.е. разрушение мандалы, и есть то, что я бы назвал эффектом музыки.

Когда мы слушаем музыку и поддаемся ее состоянию, когда музыка действует как психоактивный препарат, мы тем не менее всегда учитываем, что, кроме той музыки, которую мы в данный момент слушаем, есть еще и другая музыка. Мы постоянно учитываем множественность музыкальных миров, потому что музыка и есть область вариаций по самой своей природе. Входя в тот или иной мир, мы погружаемы в него именно потому,

что знаем, что можем войти и в другой мир. Я всегда чувствую эту вариативность весьма остро, испытывая на себе дикую силу музыки, наиболее галлюциногенного из искусств.

В синтетических жанрах мощь музыки сразу на много градусов падает. Как только музыка запускается в кино, где она, казалось бы, может развернуться во всю свою силу, она теряет свое состояние эксклюзивного озарения, потому что та ее часть, которая должна быть пуста, оказывается дорисованной усилиями других медиа. Мы видим уже подставленные образы, подставленную фабулу. Так же происходит, скажем, когда музыка используется в инсталляции или в театре.

Когда мы воспринимаем музыку в чистом виде, она, как радикал, как провокатор, заставляет нас творить миры, которым обеспечено блаженное исчезновение в момент исчезновения эффекта. Они уходят, но, **возможно**, вернутся снова.

Конфликт, который разыгрался между Фрейдом и Юнгом, позволяет интерпретировать Фрейда как дзен-мастера, критиковавшего Юнга (помимо критики за ненаучность, впадение в мистицизм) за клаустрофобичность созданного им пространства. Фрейд настаивал на принципиальной неполноте, осколочности, эксклюзивности различных миров, на несводимости их к изначальному прототипу, он настаивал на отсутствии мандалы.

Иудаистическая традиция тоже опирается на неполноту, на то, что мандалы нет. Во-первых, потому, что Бог невидим, и это уже достаточно радикальная версия неполноты. Он неявлен, его нельзя увидеть, изображения Его запрещены. А это значит, что на Бога нельзя медитировать. В иудаизме медитировать вообще нельзя. Нельзя, поскольку медитация является, собственно говоря, одним из видов идолопоклонства, фокусировки. Фокусироваться нельзя — с этого запрета начинается

дзен, с этого начинается южный чань, с того, что Хуэйнэн обосрал медитацию и заменил ее коаном. Коан близок иудейской и фрейдовской традиции. Дзен, или чань-буддизм, ввел традицию практик, связанных с движением, — разбрызганный рисунок, стишок под настроение или военное искусство стрельбы из лука, искусство какого-нибудь дикого удара, срубающего шейный позвонок. Это музыкальные дела. Это алеаторика, случайная комбинация звуков, случайная комбинация эффектов, которая мгновенное порождает и в следующий момент разрушает бесчисленное количество эксклюзивных миров, не сводимых ни к какому единству, ни к какому единому знаменателю, ни к какому фокусу: бесконечно дивергентных, бесконечно вариативных миров. Именно монотеизм в своей крайней форме всегда оставляет центр пустым. Центр пуст настолько, что запрещает медитировать в своем направлении. Там ничего не обозначается. Он не только не может быть заполнен, но, что очень важно, он не может быть обведен никакой линией, никакой границей. **Никакими силами, никакими усилиями невозможно сделать из него мандалу**. В этом, мне кажется, суть музыки.

Музыка существует только в настоящем. Ее невозможно вспомнить. Если ты ее вспомнил, то она *уже звучит*, а если не вспомнил, то ее нет. Ее можно сопоставить с запахом. Пруст писал, что запах не поддается воспроизведению в памяти, именно поэтому запах, как ничто другое, провоцирует воспоминания. Когда ты вдыхаешь какой-то запах, то возникают воспоминания, с ним связанные, и происходит это в силу отсутствия обратной связи. Никакие воспоминания не могут вызвать запах.

Музыка противостоит музею. Наша культура описывается, с одной стороны, музыкой, с другой — музеем. Эти две орбиты нигде не пересекаются. Хотя можно кол-

лекционировать ноты, записи... это не противоречит моему утверждению. Музыка в сновидениях и музыка, инспирирующая сновидения, музыка, задающая ритмическую и эмоциональную структуру сновидения, — это то, что делает сновидение невспоминаемым. «Музыка сна» обеспечивает его невоспроизводимость. Существуют сновидения, в которых нет музыки, но они являются музыкой по своей сути. Эти сновидения можно назвать музыкальными. По каким признакам можно их опознать?

Прежде всего по признаку экстатичности. Например, то, что кажется в другом режиме страшным, пугающим, в этом режиме таковым не кажется. Музыка связана с преодолением инстинкта самосохранения.

Напевы Цоя: «А без музыки и на миру смерть не красна». Действительно любой экстаз, и прежде всего экстаз, имеющий музыкальную структуру, включает в себя момент согласия на смерть, момент экстатического отказа от тех ограничений, на которые нас обрекает инстинкт самосохранения. И это опять же можно воспринимать двояко. В мандалической традиции — как прорыв сквозь бесконечные фрагментации к некоему единому Целому, которое снимает страх смерти просто потому, что отменяет факт смерти. А можно воспринимать как уход в один из эксклюзивных миров, который опять же снимает страх смерти благодаря полному уничтожению всех генерализующих обстоятельств, самым мощным из которых является смерть. Таким образом, и та и другая традиции — традиции преодоления страха смерти, самого главного страха. И главным агентом этого преодоления является музыка. Поэтому задача тех сновидений, которые я бы отнес к «музыкальным сновидениям», сводится именно к преодолению страха смерти. Музыка и является тем типом смерти, который не подлежит припоминанию. Она либо есть, либо нет. Она есть и ее нет

одновременно. В экстатическом состоянии, будь то тотальная фрагментация или тотальная фокусировка, происходит одно и то же: абсолютное присутствие смерти и абсолютное ее отсутствие.

Здесь можно вернуться к Фрейду и Юнгу и взглянуть на то, какие культурные зоны их влияние за собой зарезервировало. Фрейд, для которого символами фрагментации стали гениталии, зарезервировал за собой всю сферу западной массовой, развлекательной и коммерческой культуры. Это вся консьюмеристская эстетика, дизайн всех товаров, Голливуд. Фрейд — гуру Голливуда. Эта фрагментирующая эстетика занимается тем, что она увязывает потоки желания, увязывает одни фрагменты с другими фрагментами, определяет некие формы, некие паттерны, которые на больших дистанциях вызывают мгновенный резонанс и подключают пучки соответствующих реакций. И женщина, например, как бы сквозь бесконечную пустоту, а не сквозь поле тотальной связности всего со всем, сквозь бесконечную пустоту она видит помаду в виде маленького фаллоса. Она покупает эту вещь, потому что она отделена от нее пустотой, холодным космическим пространством. Если бы между нею и косметическим фаллосом стояла юнгианская плетенка, этот вензель, она бы не смогла купить эту вещь. Ее рука, потянувшаяся за деньгами, запуталась бы еще в одном архетипе, потом уперлась бы еще в один архетип, потом в третий: в общем, деньги бы не прошли. Деньги застряли бы. Вообще не было бы свободно конвертируемой валюты. Что такое свободно конвертируемая валюта? Это и есть отсутствие архетипов. Вообще во фрейдовской парадигме работает вся официальная, легальная экономика Запада, рыночная экономика, но не чернорыночная.

Юнгианская парадигма зарезервировала за собой огромную область всей так называемой альтернативы:

черный рынок субкультур. Это культуры рока, хиппи, раста, все прочие субкультуры. Фрейдистская парадигма зарезервировала за собой массовую, тотальную культуру, которая благодаря своей программной осколочности оставила место для субкультур внутри себя. Если бы она вздумала не оставить этого места, она бы тут же коллапсировала. Она существует за счет дырчатости. И вот собственно единое, бесконечный фокус, он и существует в этих дырах, которые оставлены во фрагментированном пространстве. Как только мы сталкиваемся со всевозможного рода альтернативщиками, мы сразу сталкиваемся с юнгианством. Попадая, например, в среду психоделическую, наркоманскую, связанную с нелегальной экономикой наркотиков, мы сразу попадаем в зону действия юнгианской парадигмы. Мы слышим огромные объемы юнгианского, постъюнгианского и неоюнгианского дискурса. Попадая в зону каких-то оппозиционных, антибуржуазных групп, мы опять же сталкиваемся с юнгианством. Это, с одной стороны, отсылка к архе, докапиталистическому, природному, этно и вообще к другому опыту, другому изначальному цельному опыту. Что отличает эти отсылки к различным пластам культурного опыта, лежащего за пределами здесь и сейчас, так это стирание различий. Эта парадигма всегда подчеркивает сходства. Она не говорит о том, чем отличается культура австралийских аборигенов от культуры майя. Она говорит только о том, в чем эти культуры совпадают: везде была спираль, везде были пирамиды, везде человек трижды подпрыгивал, прежде чем поебаться. А вот о том, что в одной культуре человек, прежде чем поебаться, зарывался в землю, а в другой — никогда не зарывался в землю, а сидел на дереве, об этом юнгианская парадигма ничего не говорит. Она прежде всего замалчивает различия и без конца артикулирует подобия и сходства.

Наоборот все происходит в массовой культуре, которая постоянно продает различия. В первую очередь это заметно в сфере рекламы туризма. «Поезжайте туда-то. Только там люди вертятся вокруг своей оси 15 часов подряд. Если вы поедете туда, то только там люди пьют пиво из рогов оленя».

Не составляет большого оптического труда увидеть, что эти две культуры, как добрый и злой следователь, работают вместе. И непонятно, кто из них добрый, а кто злой, но они явно партнеры. После того как тебя страшно избили, дали изо всех сил сапогом по роже, входит второй, дает сигарету и говорит: «Ну что, этот зверь снова над тобой измывался? На, покури!»

В детстве, в довольно раннем, но сознательном возрасте, лет в шесть, я был атакуем сновидениями, в этом возрасте приобретаешь некоторые навыки, становишься не просто пассивным созерцателем сновидений, но начинаешь оперировать сновидческим опытом. Где-то в этом возрасте я начал относиться к сновидениям уже более активно. Я стал о них много думать. Я стал пытаться программировать их. Стал пытаться прорабатывать те сновидения, которые меня пугали, а именно в этом возрасте меня одолевали различные страхи и страшные сны. Несмотря на высокую степень интенсивности фобиальных переживаний, много было и эйфорических сновидений. Они друг друга перемежали. И меня всегда поражал гадательный элемент сновидений. Засыпая, как будто кости бросаешь, и тебе что-то выпадает. Я стал пытаться каким-то образом даже внутри сновидения что-то с этим делать. В частности, я помню, меня крайне интересовал вопрос соотношения одного сновидения с другим, я постоянно выстраивал фантазм о пространстве, в котором все это разворачивается. Эту деятельность поддерживали некоторые мои сновидения, наме-

кая, что по ним можно путешествовать. Эти вещи были Кастанедой и другими авторами подробно описаны. Можно переходить из сновидения в сновидение (об этом — все фэнтези). Один из самых фобийных моментов: страх непробуждения, застревания в сновидении. Я думаю, это универсальный страх известен всем людям. Кажется, что ты проснулся, но постепенно развитие событий показывает, что на самом деле ты не проснулся, а по-прежнему во сне, в другом сне, а затем пробуждаешься и вновь оказываешься во сне. Это описано у Гоголя, да и вообще это стереотипный момент. Я очень много думал: что же это за инвариантность сновидений, что это за пространство, где они все разворачиваются? Мне хотелось увидеть *все сны одновременно* и со стороны, увидеть некую общую карту, картину этого всего. Каким-то образом мне удалось сформировать такой заказ, и одно из моих сновидений открыло передо мной всю картину в целом. Это было, надо сказать, незабываемое переживание по своей совершенно сногсшибательной дикой мощи, совершенно беспрецедентное по интенсивности переживание, крайне эйфорическое переживание освобождения, счастья дистанцированного, невовлеченного взгляда, возможность созерцать все со стороны. «Все» имело форму огромной спиралевидной ракушки, которая закручивалась внутри себя и при этом была совершенно прозрачна и состояла из бесконечного количества сновидений, их инвариантов. Я испытывал счастье из-за того, что не нахожусь внутри этой ракушки, а нахожусь вовне. Это и было главным счастьем моего состояния. Я находился в свободном, совершенно пустом пространстве. Ракушка тоже сама по себе висела в этом пустом, ничем не занятом пространстве. Эта незанятость воспринималась мной как нечто главное и приятное, как главно-приятное, как Бог. Бог был не в центре, а вокруг. «Вокруг, возможно, Бог», —

как сказано у Крученыха. А сама ракушка пронизывалась моим взглядом. Я обладал нечеловеческим совершенно зрением, я видел сразу бесчисленное число сценок, сюжетов, образов. Это отчасти напоминало рассказ Борхеса «Алеф», только там герой видит все, что происходит в реальности, на земной коре, таким точно образом я видел все варианты возможных сновидений. Свобода, данная мне в тот момент, была велика: я мог со стороны созерцать всю программу, а мог и выхватывать фрагменты и их просматривать. С молниеносной скоростью я пробегал и усваивал сюжеты и эстетику отдельных фрагментов. И понимал: я могу выбрать это, и это, и это... и могу, наоборот, свободно отказаться от чего-то. Это был выход за границы рока, за границы судьбы. Я осознавал, что нормальное состояние существа, наделенного судьбой, это движение по туннелям ракушки, проход через все, «что тебе на роду написано», в том числе через все те сновидения, которые опять же тебе на роду написаны. А тут мне была дана возможность брать то, что нравится, а то, что не нравится, не брать. Не ходить по этим коридорам, а сверху как ястреб падать и выхватывать понравившегося ему зайца или капусту и уносить. Проснувшись, ликуя, я сразу понял, что это ничего не изменило. Это тоже был важный момент. Я тысячу раз с тех пор убеждался, что подобные откровения ничего не меняют. Почти ничего. Заснув в следующий раз, я убедился, что никакого свободного выбора сновидений опять нет. Оказалось, я опять должен путешествовать сквозь ракушку, обреченный на силу рока, сбрасывающего на меня то кошмар, то прекрасное сновидение. Тем не менее незабываемым осталось сновидение о ракушке. Это сопровождалось еще одним удивительным событием: через какое-то время после этого своего сновидения, уже в реальности, я вижу: папа сидит и рисует. Я заглянул и увидел то, что он нарисовал: он нарисовал

20. Заказ № 834.

плечи и шею мальчика, а вместо головы у него — прозрачная ракушка, и там разные образы. Причем плечи и шея были абсолютно моими. Эта картинка до сих пор висит у меня на кухне. Она датирована 1973 годом. Мне было, значит, 7 лет. Она, конечно, не была похожа на ту ракушку, которую я увидел во сне. Та ракушка висела в пустоте и не была головой. Она висела в пустоте, была грандиозной, и центр ее терялся в бесконечном вихрении. Нарисованная ракушка гораздо проще, в ней мало образов, и в центре ее сидит мышь. Рассматривая потом эту картинку, я понял, что это достаточно традиционное изображение мысли. Мышь — иконографическая мысль. Сами слова этимологически связаны. Мышь названа мышью, потому что она, подобно мысли, промышляет.

Продолжаю дальше говорить о спонтанной детской проработке. Среди других страшных снов, которые повторялись, присутствовали распространенные сновидения, связанные со страхом высоты. Я оказывался где-то балансирующим на невероятной высоте. Например, на карнизе какого-то колоссального здания. Или на натянутом на невероятной высоте тонком мостике. Каждый раз это вызывало дикий ужас падения и заканчивалось неудачной попыткой удержаться, падением и пробуждением, вскакиванием в ужасе с сохранением ощущения скорости падения. Через какое-то время мне удалось ввести в эти сны, причем довольно быстро, один прием: как только пахло каким-то карнизом или чем-то подобным, я немедленно, не пытаясь ни за что цепляться, балансировать, немедленно прыгал туда, вниз. Я каким-то образом запомнил, что это и есть, собственно, выход из ситуации. Таким образом я просыпался. Я понял, что проблема не является проблемой. Наглость моя быстро возрастала. Увидев, что сны со страхом высоты начинают исчезать, я, обнаглев, стал применять этот прием в снах с другим содержанием. Как только во сне пахло

чем-то страшным, я уже искал окно или высокую площадку, прыгал и выходил из сновидения. Постепенно от избытка наглости и некоторого ощущения техничности я уже не падал, а летел. Этот переход из фобиального пространства в эйфорическое имеет музыкальный характер.

Сновидения, связанные с полетами, относятся к чисто музыкальным сновидениям. Музыка — это полет. Полетные сновидения как нельзя лучше иллюстрируют это обстоятельство. Мы летим потому, что преодолен страх смерти, вылечена та болезнь, которая не давала нам взлететь, т.е. смерть. Вирус смерти, который в нас заложен, оказывается вне нашего организма. Полет — реакция на это освобождение. Когда мы летим, мы не нуждаемся ни в какой другой музыке, кроме музыки самого полета. Мы сами уже в этот момент музыка. Летим как звук, как сигнал в эфире. Поэтому полетные сны я бы тоже во многом связал с музыкой. Полетные сны представляют овладение материалом. Эти сны сопровождаются тщеславными эмоциями: я не только летаю, но и знакомых удивлю, покажу им, как это делается, научу их. Нечто подобное испытывали, видимо, свежеобращенные апостолы Христа или ученики Будды, которые в таком же состоянии хватали следующего человека и обращали его в веру, и огромный рой свежепревратившихся ангелов летел, увеличиваясь, вырывался за пределы «мандалы» и несся в необозначенном свободном пространстве.

Возвращаясь к двум выше обозначенным традициям: первая видит благо в прорыве к изначальной структуре, к мандале; а вторая — в бегстве из мандалы. Я, видимо, как клаустрофоб, отношусь ко второму варианту. Например, бегством из мандалы был для меня отказ ездить в метро. Достаточно бросить беглый взгляд на карту Московского метрополитена, чтобы увидеть централизованную мандалическую структуру, напоминающую,

20*

как и вообще Москва, паутину. Радиально-кольцевая система — вот как это называется.

Музыкальность, музыка сна, это всегда некий трюк, прием. Как правило, это несложный прием. Один из таких трюков в галлюцинозе связан с **имитацией** сна. В галлюцинозе я имитировал, что заснул и выпал из механически разворачивающейся фазы галлюциноза, выпал по той причине, что я якобы сплю. Я отошел от дел. И в этот момент, когда мне удавалось ввести себя в это полупритворное состояние, галлюциноз переключался на какой-то гораздо более мне интересный и гораздо более свободно организованный план. Я выскакивал в вариабельные пространства. У меня появлялся выбор. Развернутые колоссальные варианты и возможности. Все это описано в визионерской литературе. Все ады описаны как отсутствие выбора. Одна реальность, одна возможность. В мирах освобождения дается огромное количество разных возможностей.

Общество потребления, такое, каким мы его знаем, не могло бы существовать, не будь этих старинных визионерских наблюдений. Это общество пронизано музыкой, как универсальным сообщением, оно мыслит себя как небольшие каскады вариаций, проливающиеся сквозь «железную мандалу» необходимости, как оросительную систему, в которой музыкальные ручейки Эроса струятся по трубам Ананке. Это общество инсценирует себя как «рай в аду», как оазис, наполненный музыкой утоляемой жажды. Для него гораздо легче помыслить собственное исчезновение, чем исчезновение той пустыни или геенны, что простирается вокруг. Так и музыка — она поддерживает иллюзию тишины, помогая нам заслониться от того шума, от тех бесчисленных микроскопических и макроскопических какофоний, которые, не будь этого музыкального обустройства, захлестнули бы нашу жизнь и наши сновидения.

Вечер, подхожу к морю. Хочу искупаться, ищу место на темном пляже, где бы положить одежду. Песок усеян большими пластмассовыми розово-зелеными насекомыми.

— Чего уселись, розовощекие? — громко говорит кто-то возле меня. Я нахожу светлое купальное полотенце, лежащее на песке. Оно имеет форму статуи Сталина (плоской). Начинаю раздеваться, складывая одежду на Сталина. Мне все не удается войти в море. Под мышкой у меня оказывается (забытый мной) градусник. Он полураздавлен. Я мельком думаю про ртуть и кладу его на песок. Тут же кто-то делает мне замечание. Какие-то люди (из домика-кабинки, который стоит на пляже, видимо «спасатели») препятствуют мне войти в море. Они говорят, что мою одежду украдут. Я понимаю, что им надо дать денег, чтобы они постерегли одежду. Я вхожу в воду, плыву, но почему-то я в свитере. Выхожу, выжимаю воду из свитера. «Сколько вам заплатить?» — спрашиваю человека с моржовыми усами, алкоголического вида. Он начинает сложно отвечать. Все это происходит в Крыму или в Одессе. Каким-то образом начинается повествование о компании этих спасателей. Двое из них отсидели, в юности были хулиганами. Теперь кантуются кое-как. Один какое-то время работал разрезальщиком газет («это он придумал делать им зубчатые края»). Некий писатель подружился с ними, стал приходить с водкой, затем организовался даже особый кружок (чуть ли не литературный) в спасательном домике на пляже. Кружок прославился своими тостами и бонмо, которые затем перепечатывали одесские юмористические газетки.

Во сне был пример в виде печатного текста: «— Встретимся у камина, — сказал увиденный ментами». Во сне эта фраза была написана в одно слово, без разрывов. Сон заканчивался утверждением, что за этим юмором якобы скрывается серьезная философия.

СОСТРАДАНИЕ И ЗАВИСТЬ

Give me deeper understanding.
Kate Bush

Фрейд не был невротиком. В этой фразе (если отнестись к ней в высшей степени серьезно и подвергнуть ее тому, что Кэйт Буш в своей песне называет «deeper understanding») содержится ключ к пониманию происхождения психоанализа. Фрейд был психотический персонаж, из разряда «великолепных», из разряда, иначе говоря, «богов», создавший идеологический мир для невротиков, для других, для существ с другим диагнозом, или же для «других существ». Естественно, в этом деле он подражал ветхозаветному Богу-творцу, который тоже создал мир не для себя. Именно в книге «Толкование сновидений» Фрейд в этом смысле неосторожно открылся, позволив созерцать пропасть между его снами и снами его пациентов. В других своих текстах Фрейд более успешно и более тщательно симулировал невротизм, симулировал свою соприродность создаваемому им миру. Тем не менее он никогда не подвергался психоанализу сам, и наверняка не потому, что хотел скрыть нечто постыдное. Ему, как и другим психотикам, следовало скрыть лишь одно — то, что ему *нечего скрывать.* У психотика нет бессознательного, за исключением того, которое он выдумал или же подсмотрел у других.

Даже в элементарном умозрении открывается то обстоятельство, что рациональность бездонна и не может быть охвачена сама собой, в той степени, в какой она есть не свойство отдельной личности, а свойство «всех людей». Психотик и есть проекция этой бездонной всеобщей рациональности (она есть источник психотических вещей в отличие от тех вторичных «рационализаций»,

которые психотик навязывает своим невротическим «пациентам»).

Психотик из разряда «великолепных», в отличие от чистокровного шизоида, не оторван от сильных и головокружительных страстей, напротив, они открыты ему во всем их мучительном блеске, во всей их подлинности. Ему нет нужды заниматься их шизофреническими реконструкциями, он волен выбирать между ними. Ему действительно дана некоторая свобода выбора, но эта свобода структурирована энергетическими потребностями того, кто вменяет себе в обязанность создать в пустоте мир (или хотя бы мирок, оазис) для других. И в конце концов из арсенала сильных страстей психотик выбирает, как правило, две (именно они кажутся ему наиболее надежными движущими силами его творчества) — сострадание и зависть. Именно эти страсти (и только они) не могут быть обращены на самого себя: нельзя ни сострадать себе, ни себе завидовать. Точнее, можно, но не в рамках психотической конституции. Психотик выбирает сострадание и зависть потому, и только лишь потому, что полагает, что эти страсти откроют ему реальность других. Более того, отдельные другие его не интересуют, ему нужно созерцать реальность «всех других», ему нужны другие, как то самое «ВСЕ», вне которого он полагает только себя.

Сон: захожу в церковь и вижу, что там в качестве священника служит Ельцин. После службы беседую с ним. Он очень скептичен.

ГАЛЛЮЦИНАЦИЯ ЮНГА

В отличие от психотика, который создает миры для других, невротик рождается в единственно возможном

мире, который создан не им и в котором он с трудом должен найти себе место. Другие (в том числе Бог) для него слишком реальны, или их нет, или же они могущественны и поэтому не вызывают особого сострадания: лишь зависть, любовь, влечение, ненависть и страх. Психотическое стремление исцелить мир, избавить всех от боли и страданий вызывает у невротика недоверие и ужас: он и так сомневается в собственной реальности, а тут у него еще хотят отнять то, почти единственное, что эту реальность удостоверяет: его боль.

Но есть такие внимательные психотики, как Фрейд, которые не только не отнимают у людей их боль, они помогают присвоить эту боль, превратить ее в основание «я». Говоря выспренним языком, можно сказать: есть такие внимательные боги, которые создают для людей «человеческие миры». Одним из таких сугубо человеческих миров является мир капиталистический.

Парадокс заключается в том, что «люди не создают “человеческих миров”, на это способны только “боги”, которым самим в этих мирах нет места. Поэтому, по всей видимости, нет ничего более бесчеловечного, чем “Миры людей”».

Но случаются и такие внимательные невротики, как Юнг, которые способны заметить, подглядеть, каким образом психотические «боги» незаметно работают с ними, «извне» работают с их миром. В такие моменты возникают фобии, возникают столь резкие вспышки ощущений ужаса и беспомощности, что нужен очень мощный галлюцинаторный суггестор, чтобы переключить этот ужас в эйфорию облегчения. А то ведь нет ничего более пугающего, чем оказаться в «человеческом мире», который осторожно создан извне, такими нелюдьми, как Бог, или Фрейд, или Айболит.

К.Г. Юнг, мыслитель достаточно глубокий и наивный (а наивность его особого сорта, она структурирована в

виде лицемерия и на самом деле наивностью вовсе не является), только к старости набрался отваги, чтобы рассказать о некоторых ярких психоделических всполохах, которые в юные годы зарядили собой его мысль.

Одна из таких галлюцинаций напрямую (устрашающим образом) связана с анальной задержкой, с детским стремлением отложить дефекацию на потом. Будучи религиозным экзальтированным подростком, юный Юнг как-то раз увидел мысленным взором ослепительно синее небо, бескрайнее и огромное, где висел сверкающий Трон, на котором восседал Господь. Внизу, на земле, возвышался великолепный храм. Юнг находился в тот момент в глубоком восторге. И вдруг он ощутил ужас. Глубочайший, выворачивающий его наизнанку, тошнотворный ужас, смешанный с каким-то мистическим отвращением. Юнг понял, что нечто непоправимое, страшное и омерзительное произойдет в следующее мгновение, *если он не остановит усилием воли развитие этой галлюцинации.* Последующие три дня прошли для него как в аду. Он мучился невероятно, и все его силы уходили лишь на одно: не думать, ни в коем случае не думать о сверкающем небе, о золотом троне, о Боге, восседающем в небесах. Но не думать об этом было почти невозможно и становилось все труднее. В какой-то момент он понял, что сходит с ума, что сознание его трещит по швам. Кажется, в тот критический миг на глаза ему попались портреты предков, висящие в темной комнате, и он подумал: «Они ведь так не мучились. Почему же я должен так ужасно страдать?» И он *разрешил* себе снова подумать о синем небе, о Троне Бога и о великолепном Храме под ним. Галлюцинация была тут как тут, она поджидала его: он снова *увидел* небеса, Бога, Престол и Храм. В следующее мгновение колоссальный кусок говна вывалился из-под золотого трона, рухнул на Храм и разнес его в

пыль. Юнг ощутил невероятное облегчение. Он почувствовал себя счастливым — он *духовно просрался* в этот миг. Все его мучения как рукой сняло.

Таково превосходное описание из его поздней книги «Воспоминания, сны, галлюцинации». Однако вопрос в следующем (этот вопрос Юнг не задает себе): если бы не задержка, если бы не три дня страданий, развивалась ли бы эта галлюцинация именно таким образом? Если бы К.Г. Юнг тогда не остановил свою мысль, не заблокировал бы ее на целых долгих три дня ценой своего рода психоспазма, неужели просто и сразу из-под золотого трона вывалился бы огромный кусок говна, который рухнул бы на Храм и разрушил его?

Я полагаю, если бы не задержка, галлюцинация развивалась бы совсем по другому сценарию. Все обстоятельства этой почти детективной истории указывают на то, что К.Г. Юнг, сын пастора и религиозный визионер, собирался уничтожить Бога в своем видении. Именно это и внушило ему тот космический и тошнотворный ужас, который пронзил его на три дня. Но ему удалось то, что он и хотел совершить, а именно религиозный подвиг — за три дня задержки он (как и повелевала ему библейская традиция) перевел стрелки с Бога на Храм: уничтожил Храм, чтобы спасти Бога. Впрочем, не Бог и не Храм, а Божественный Трон является центральным элементом этого видения. Юнг ощущал его не просто как трамплин дефекации, он еще (а то были времена террористов-цареубийц) заложил галлюцинаторную бомбу в этот Трон, и эту бомбу ему пришлось потом целых три дня мучительно переваривать, чтобы затем — в акте внезапного эйфорического облегчения — сбросить ее вниз, на Храм. Предки, чьи портреты он увидел в темной комнате, были *протестантскими священниками*, они и утвердили в сознании Юнга ту религиозную матрицу, в согласии с которой вся эта мистерия была разыграна в его галлюцинозе.

По этой же матрице (уничтожая Храм, спасаешь Бога) развивались и отношения Юнга с Фрейдом. Конечно, Фрейд был богом Юнга. Конечно же, Юнг (по выражению Фрейда) «желал ему смерти». И, конечно же, Юнг предал Фрейда. Но Юнг полагал, что он тем самым спас Фрейда, всего лишь разрушив психоаналитический Храм. Весьма вероятно, он был прав, он уже тогда понял, что идеология общества потребления (а эта роль и выпала психоанализу) должна быть принципиально неполной, должна строиться на недосказанностях, на разрывах смысла, на не-тотальном, фрагментарном истолковании мира. Только такая «дырчатость» даст этой идеологии силу и прочность, поскольку в ее лакунах и дырах смогут разместить свои альтернативные «бездонные» миры идеологии субкультур, к каковым, безусловно, относится юнгианство.

Сон: я под Петербургом, на даче, в гостях у некоего коллекционера старинных вещей. Мне дают некую вещь, она вроде бы из фарфора, но я надеваю ее на себя, как одежду. Вещь очень странная, одновременно фарфоровая и мягкая, она разрастается и превращается во что-то вроде одеяния Папы Римского. В этом одеянии я расхаживаю по комнатам и декламирую по-английски, пародийно изображая некоего старого английского актера. Произношу (с преувеличенными интонациями): «I know, you just want to waist my time». Во рту у меня несколько металлических шариков. Я вдруг проглатываю один из них, он застревает у меня в горле. Я нагибаюсь вниз, вытряхиваю шарики изо рта, но один остается в горле. Непроизвольно я глотаю его и чувствую, как он проходит внутрь тела. В ужасе просыпаюсь и еще некоторое время после пробуждения чувствую металлический привкус и ощущение шарика в горле.

Проблематика «красноречия», возможно, затронута этим сновидением. Цицерон носил камни во рту, упражняясь в красноречии. Боязнь «подавиться собственным словом», видимо, связана с напряжением, происходящим от говорения на чужом языке (я глотаю шарик в момент, когда произношу английскую фразу о времени).

ОТЕЛЛО

— Произведение искусства, — сказал скульптор, — как правило, хочет принять некоторую запоминающуюся форму — форму, которая несколько отличалась бы от других форм и в то же время дополняла бы их. Для этого оно в какой-то момент решается быть таким, а не иным. Что же с ним станет, если оно вдруг вознамерится принять *все формы*? Если оно захочет быть *всевозможным*? Оно тогда станет невозможным. — Скульптор усмехнулся, поправил соломенную шляпу. — Я вот решился, исходя из этих робких соображений, лепить лишь одно — атомный взрыв. Так называемые грибы, — он повел вокруг себя рукой, которая была смуглой, жилистой, к тому же щедро усыпанной темными веснушками, свидетельствующими о вежливом приближении старости.

Гости огляделись. Действительно, всюду в мастерской возвышались изваяния атомных взрывов — эти грибы и грибки разных размеров и оттенков, фарфоровые, мраморные, бронзовые, стальные, из золота, пенопласта, из воска, из коровьего навоза, из теста, стекла, из спрессованной пыли и красного дерева — они стояли то густой и мелкой толпой, на пыльных подоконниках, на столах и верстаках, а то расцветал посередине комнаты пышный и огромный экземпляр, видимо еще не законченный, находящийся «в работе».

— Да, вот так я ограничил себя, — кивнул скульптор. — Ни пышногрудых девушек, ни абстрактных кубов, ни зверей — одни лишь атомные грибы. Внутри такого гриба, если уж он случается, все гибнет, исчезают все формы — так что мои скульптуры и статуэтки и есть выражение тоски по *всевозможному* произведению искусства, содержащему все формы внутри себя.

Гости казались немного смущенными и обескураженными. Не зная, что и сказать, они с подавленным безразличием рассматривали изваяния грибов. Наконец одна дама осторожно произнесла:

— Наверное, это травма? В детстве вы, наверное, очень боялись ядерной войны. Может быть, какой-нибудь фильм?..

— Да нет, особо не боялся. Как все. К этому выбору меня подтолкнули абстрактные философские размышления и сны. Нет, война мне не снилась никогда. Странно, я человек страстный, в жизни страсти обрушивались на меня, как большие деревья: я влюблялся, ревновал, обожал, ненавидел и прочее. Но снились мне всегда одни лишь отвлеченные рассуждения, так называемые «возможности». Возможные формы мысли. Сны мои всегда, с раннего детства, были отвлеченными от моего собственного существования перечислениями этих возможностей. И меня самого в моих снах никогда не было. Никогда. В этом-то все и дело, — скульптор пожевал губами, как задумчивый старик. Печаль и удовлетворенность одновременно присутствовали в его голосе.

Дикий южный сад с кривыми и пышными деревьями виднелся за огромными окнами мастерской. Дальняя река блестела сквозь пыльные стекла. Одна из девушек, из числа гостей, остановила свой взгляд на чашке с остатками чайной заварки. Наверное, ей просто не хотелось смотреть на атомные грибы.

— Да, я обуздал свои страсти с помощью моих скульптур, и теперь, в награду, этот сад делится со мной своими тайнами. Прогуляемся? — хозяин мастерской пригласил гостей в сад. Они пошли по тропинке, а заросли вокруг становились все гуще, все благоуханнее.

— Я покажу вам одну из тайн этого сада, — сказал скульптор, наклоняясь возле огромного белого камня, на котором виднелись яркие пятна мха. — У нас здесь живет один... тролль. Мы называем его Отелло, потому что он очень ревнив.

Скульптор пошарил рукой в траве, затем быстро прихлопнул комара на загорелой шее. Гости внезапно (все одновременно) разглядели крошечного коричневого человечка, голого и сморщенного, похожего отчасти на ящерицу, который неподвижно сидел у самого края камня, в траве.

— Ну, Отелло, открой-ка свои глазки! — добродушно позвал скульптор. Морщинистые веки человечка дрогнули, приоткрылись и на гостей взглянули его темные, глубокие глаза. Когда-то в этих глазах плескалась бездонная злоба, беспричинная и яростная, кажется, способная зажевать мир, как неисправный магнитофон зажевывает магнитную ленту с записью прекрасной музыки. Но потом эти глаза устали, зло этого существа стало кротким, ленивым, даже надломленным, и теперь он просто грелся у теплого камня.

— Он не разговаривает, но ему можно осторожно пожать лапку, — промолвил скульптор.

Гости по очереди наклонились, и каждый бережно прикоснулся кончиками пальцев к крошечной, хрупкой, протянутой вверх для рукопожатия ручке Отелло.

ПИСЬМО В. ЗАХАРОВУ

Дорогой Вадик!

Вскоре после посещения твоей выставки приснился следующий сон. Во сне я оказался на большом мероприятии — нечто вроде венецианской биеннале (хотя дело было не в Венеции). Там я встретил Кабакова, который повел меня показывать его инсталляцию, размещенную в большой полуразрушенной церкви (русского типа) из красного кирпича. Недалеко от этой церкви размещалась и твоя выставка. Я предложил Кабакову зайти за черный «театрик», чтобы осмотреть «закулисное» пространство. Вошли туда: пространство открылось роскошное и сложной формы, со скошенными стенами и углами. По стенам пробегали волнистые рефлексы, как в аквариуме. Внутри много какой-то сложной техники, а также подсвеченные фотографии, которые вдруг стали оживать[12].

Вышли оттуда. Я заметил, что возле кирпичных стен церкви везде растут трава и белые ромашки.

— Будем как ромашки! — воскликнул Кабаков, состроив саркастическую гримасу. Он встал возле ромашек и растопырился как ромашка. Не помню, сколько рук у него было на индуистский лад. Я из солидарности поступил так же. За нами возвышалась стена церкви, у наших ног, внизу — полуразрушенный амфитеатр, как бы античный. Он был заполнен людьми, которые ожидали какого-то события, связанного с искусством, — может быть, перформанса или лекции. Вместо этого повеяло вдруг опасностью: внизу показалась большая машина со странными сигнальными огнями на крыше.

[1] Все люди на фотографиях были на велосипедах. Оживанию людей предшествовал момент, когда колеса сфотографированных велосипедов стали вращаться — сначала медленно, потом все быстрее и быстрее..

Интуитивно стало ясно, что это — террористы. Я мгновенно решил удрать, побежал по боковой лестнице амфитеатра, но неудачно — столкнулся с процессией террористов, которые длинной вереницей выходили из машины. Террористы оказались (как мне кто-то, кажется, успел шепнуть «по рации» или «по рацио») членами «Шумерской группировки за справедливость». Одеты в твердые кожаные юбки и прочие аксессуары, действительно вполне шумерско-аккадского вида. Шли прямо, как на параде. В целом они слегка напоминали ожившие мумии — темно-коричневые, лакированные, твердые, усохшие. Они пели. От их пения у меня, прямо во сне, начался галлюциноз. Не совсем помню, в чем он состоял, помню ощущение эйфории. Кажется, я поднялся высоко в небо, в эфирный слой, и там восхищенно плавал. Вернувшись, я оказался на том же месте сновидения, где перед этим был «восхищен». «Шумеры» уже загружались обратно в автомобиль. На прощание (видимо, чтобы придать всей акции в целом характер угрожающего предупреждения) они поставили на шоссе человеческие фигуры, сложенные из разноцветных пластмассовых кирпичиков «Лего», и затем расстреляли эти фигуры из автоматов. Мелкие пестрые кусочки пластмассы разлетались во все стороны. После отъезда «шумеров» началась суета. Появилась (как всегда с опозданием) полиция. Какой-то интеллигентный голос стал говорить в репродуктор некий текст: «Мы, конечно, понимаем проблемы меньшинств и сочувствуем их борьбе, но все-таки “Шумерская группировка за справедливость” не совсем права, устроив свою акцию здесь, на мероприятии, посвященном современному искусству. Стрельба из автоматов была небезопасна, могли пострадать люди. А ведь современное искусство тоже, по-своему, борется за права миноритарных групп, предоставляет слово подавленным, дискриминированным дискурсам».

Тем временем я разговорился с каким-то «специалистом». Самого «специалиста» видно не было, мы говорили опять-таки по телепатической «рации» (таким образом, почти параллельно было два голоса, принадлежащих невидимым говорящим, — вспоминаются слова из рассказа Борхеса: если во сне человек слышит голос, произносящий слова отчетливо, а самого говорящего не видно, значит, это «голос Бога»).

«Специалист» объяснил мне, что галлюцинаторный эффект, возникающий от пения «шумеров», порожден особой техникой пения, которую они унаследовали от древности. Эти песни, как выразился «специалист», представляют собой «аудиальные зеркала». (Через несколько дней после пробуждения я наткнулся на словосочетание «аудиальное зеркало» в одном из моих собственных текстов — «эхо-аудиальное зеркало Нарцисса».)

Сон завершился тем, что некто (как бы уже «третий Бог») спросил меня о том, как я вел себя в вышеописанной ситуации. Я ответил следующим образом (свой ответ я запомнил дословно):

«Я — англичанин. При мне был револьвер. Если бы в речи или в поступках террористов я обнаружил нечто оскорбительное для моей родины — Британии или для Ее Величества, то я — как подданный Ее Величества — немедленно применил бы оружие. Но, поскольку ничего подобного мной замечено не было, я бездействовал».

Можно предпринять попытку частично проанализировать этот сон.

Экспозиция сна включает в себя три пространства, которые так или иначе опознаются как театрально-храмовые. Это запущенная русская церковь (инсталляция Кабакова), кукольный театр (твоя инсталляция) и «античный» амфитеатр, заполненный публикой, где разыг-

рывается террористическая акция «шумеров». Эти три демонстрационно-культовых комплекса соответствуют, как можно предположить, «трем богам», чьи голоса по очереди звучат в конце сна.

Первый голос, говорящий через репродуктор, локализован в области амфитеатра. Произносимый им текст вызывает у меня во сне скептическую реакцию. Подобно многим в России, я, на каком-то полубессознательном уровне, разделяю убеждение (или же предрассудок), что западная цивилизация представляет собой ценность, которую следует охранять более бдительно, нежели она сама это делает. Эта точка зрения содержит в себе (в скрытом виде) военно-политический проект будущего России как нового милитаризованного охранника Европы от третьемирных агрессий (вытесняющего с этого поста США). Область амфитеатра, таким образом, опознается как западное публичное пространство с характерными для него признаками и проблемами — почитание современного искусства, боязнь террористов, напряженные отношения с экстремистским третьим миром.

Голос «специалиста», звучащий по рации и говорящий об «аудиальных зеркалах», можно связать с «кукольным театром», чья закулисность высоко технизирована; связана с эзотерическим технонарциссизмом.

Наконец, голос, спрашивающий в конце сна о моем поведении, наиболее традиционно воссоздает роль Бога, спрашивающего у человека ответа за его поступки. Этот голос можно связать с локусом «русской церкви». Русская церковь полуразрушена, как и прошлое СССР, чью запущенность регулярно изображает Кабаков в своих инсталляциях.

Мой «ответ Богу» в конце сна представляет собой сочетание верноподданнического пафоса и желания обособленности. Эти противоречивые импульсы («верность» и «свободолюбие») согласуются посредством

волюнтаристского утверждения «я — англичанин», что следует, видимо, понимать как «посторонний», «островитянин», дистанцирующийся от «континентальных», т.е. общих, проблем.

По всей видимости, несколько важных элементов сновидения придется оставить нерасшифрованными — быть может, кто-то другой, чья проницательность будет подстегнута тем, что этот сон (как все чужие сны) останется для него невидимым, разгадает эти несложные не-загадки. В частности, неясна коллизия с ромашками и то, почему террористические выходки мумифицированных «шумеров» подбросили меня в счастливые эфирные слои.

Сон отчасти спровоцирован размышлениями о различиях между сновидениями и галлюцинациями (главным образом о различиях на уровне «интриги», «фабулы» того и другого). «Интрига» сна, или галлюцинации, включает в себя не только внутренний сюжет, но и то, каким образом данный сон или данный галлюциноз связывают себя с жизненными обстоятельствами грезящего, в частности, насколько прочно и навязчиво он «заставляет» запомнить и интерпретировать себя. Много лет назад, находясь в глубоком галлюцинозе, я вдруг «понял», каким образом можно сделать видения запоминающимися (амнезия — одна из серьезнейших проблем визионера). Ответ был прост и поражал сказочной ясностью: надо *в нужный момент притвориться спящим*. Не стану обсуждать эффективность этого приема: подобного рода «самораспаковки» галлюциноза — вещь тонкая, эрогенная и техногенная одновременно. Важно одно: источником суггестии галлюциноза, способной (в частности) привести механизмы запоминания в режим сверхинтенсивной работы, является *то, что имитирует выход из галлюциноза*, в данном случае выход в фантомные пространства другого типа — в пространства

сна. Это правило имеет и обратную силу: например, вышеописанное сновидение значимо исключительно благодаря эпизоду, который, собственно, остается неописуемым: эпизоду, в котором я, во сне, переживаю галлюцинацию воспарения. Это — дыра в ткани сновидения. «Запомнить» и «интерпретировать» ее невозможно, однако только благодаря этому переживанию (с его запредельной свежестью) все остальное сновидение становится запоминаемым (а следовательно), интерпретируемым.

На внутрисюжетном уровне сна имеется вилка: *я полагаю*, что шумерское пение (которое, как выясняется, было эхом — через определение «эхо-аудиальное зеркало Нарцисса») провоцирует мой галлюциноз. «*На самом деле*» (в данном случае это «на самом деле» нуждается в двойных кавычках) «шумеры», будучи террористами, просто убивают меня в тот момент, когда я, пытаясь сбежать от них, сталкиваюсь с ними нос к носу. Дальнейшее воспарение является продуктом усилия, с помощью которого сновидение решительно переходит собственные границы, пытаясь, по всей видимости, изобразить переживания души, только что расставшейся с телом (эффект «физического» отделения от тела был абсолютно достоверным и впечатляющим).

Фраза Кабакова «Будем как ромашки!» отсылает к библейскому «Будете как боги!». Это место в Ветхом Завете меня всегда поражало: в Раю, в недавно созданном мире, где есть только один Бог, Адама и Еву удается соблазнить предложением «быть как боги». Откуда берутся эти множественные «боги»? Многорукость богов, свойственная почти всему индийскому пантеону, в европейском сознании почему-то теснее всего связана с Шивой — выражение «многорукий Шива» является идиоматическим. Кабаковская художественная практика была определена А. Монастырским как «шиваистская».

Поскольку я во сне являюсь одним из многоруких богов («ромашек»), смерть для меня дело обратимое: после «воспарения» я через какое-то время возвращаюсь обратно и с некоторым опозданием снова подключаюсь к развертывающемуся сюжету. Вопрос (если мы вообще продолжаем воспринимать сновидение как герменевтический аттракцион) не в том, кто такие «шумеры» и что такое «ромашки», а в том, *что происходило в амфитеатре, пока я, реципиент сна, отсутствовал в собственном сновидении, будучи на определенное время переключен на галлюциноз?* Сцена, претендующая, возможно, на то, чтобы стать кульминацией сна, оказывается пропущенной.

Уезжая, «шумеры» расстреливают фигуры, сложенные из разноцветных кирпичиков конструктора «Лего». «Кирпичность» и «распадение» — эти свойства присущи и старому церковному зданию, где размещается инсталляция Кабакова. Мотив «Лего» может стать яснее, если знать о проекте МГ «Домостроительство Внука» — в огромной комнате, застланной зеленым ковром, лежит на ковре одинокий кирпичик «Лего». «Шумеры», злые мертвецы — это прадеды, расстреливающие своих нерожденных правнуков. Это древность, хватающая из-под земли за ноги (legs).

СНОВИДЕНИЕ И МУЗЕЙ

Проект «Dream and Museum» был осуществлен мной в музее швейцарского города Цуга в 2002 году. Для этой выставки директор музея Маттиас Хальдеманн предложил мне поработать с коллекцией музея. Я выбрал некоторое количество живописных и графических произведений (Ходлера, Сезанна, Матисса, Макса Эрнста, Пикассо, Джакометти, Климта и др.), а также несколько

скульптур и расположил их небольшими группами или поодиночке в девяти залах музея, сопроводив собственными рисунками, сделанными в основном прямо на стенах музея, а также текстами.

Тексты представляли собой описания снов, якобы приснившихся мне недавно, причем содержание сновидений было таково, что произведения художников-модернистов, представленные на выставке, становились иллюстрациями к этим снам. Акт, мягко говоря, волюнтаристский. А, грубо говоря, речь идет об апроприации даже более наглой, чем апроприация самой вещи или ее авторства, — речь идет о присвоении чужого фантазма.

Музей изобразительного искусства вообще (и Музей современного искусства в частности) является одной из общественных институций, обеспечивающих функционирование Истории. Даже если музей демонстрирует нечто совершенно новое, подразумевается, что это та часть нового, которая останется в памяти, станет Историей. Такова традиционная роль и функция музея: он обязан не просто «творить историю», он обязан демонстрировать наличие коллективной памяти: то, что содержится в музее, — это воспоминания, которые, может быть, когда-то и были личными, но стали общими и даже обязательными для многих.

Однако та самая История, которой служит музей (ее можно определять по-разному — история идей, история культуры, история влечений, история дизайна, история власти, история искусства, история инноваций), не стоит на месте и в своем течении постепенно изменяет эту традиционную роль и функцию музея. В музейных пространствах все откровеннее дышит и царствует то, что и всегда в них таилось, но таилось негласно, как тень, как дефект, как роковое обстоятельство, неизбежное, но мучительное. Это нечто теперь выходит из полутьмы, начинает улыбаться счастливой и властной улыбкой,

несмотря на то что оно (вроде бы) — враг Истории, оборотная сторона памяти.

Это — Забвение. Возможна ли история забвения? Конечно да, более того, если у нас не появится вскоре продуманная (или, как сказал бы Лакан, «проработанная» — elaborated) история забвения, то ее грозит заменить собой забвение истории (то, чего очень многие боятся, а немногие жаждут).

Прав я или нет, но этой теме (теме забвения) я посвятил пять выставок в музее города Цуга. Сквозным элементом всех выставок были сделанные мной рисунки на стенах, черно-белые и призрачные, которые исчезали после каждой выставки: стены красили, замазывая изображения белой краской. Все эти изображения и сейчас незримо присутствуют в этом музее, спрятанные в слоях краски на стенах. Последняя из этих пяти выставок призвана была с окончательной ясностью продемонстрировать, что критика истории исходит со стороны сновидения, эта критика рождается из того смешения пространств и времен, которое в сновидении царствует. Поэтому не может быть «конца истории», не может быть ничего «постисторического», ведь если сновидение входит в музей, если память соглашается признать своим собеседником и референтом не другую память, а настоящее забвение, значит, истории и не было никогда.

Такой message в целом исходит со стороны массовой культуры нашего времени, времени глобализации. Эта культура и проникает в музей под видом сновидения, она не хочет, чтобы ее помнили, она в этом не нуждается — она хочет быть «вечно молодой, вечно пьяной», а постарев, хочет стать забытой и невидимой. Это культура неономадизма, организованная по кочевническому, «цыганскому» типу.

Ты уснешь, а спозаранок —
До свиданья, милый мой!
Я уйду с толпой цыганок
За кибиткой кочевой.

Любовь на одну ночь, совершенно искренняя и совершенно ветреная — с песней об этой любви обращается в наши дни художник к музею, музей — к произведению искусства, куратор — к выставке, выставка — к культурной памяти...

Закончу примером фиктивного (т.е. вымышленного) сновидения с выставки «Dreams & Museum». К небольшому рисунку Сезанна, где изображен сельский пейзаж, прилагался следующий текст:

Мне снилось, я навещаю Сезанна, он показывает мне свои картины и рисунки и вдруг говорит: «Видите ли, я очень несчастен. Я толст и страдаю одышкой, поэтому в моих работах нет пространства». Меня, при этих его словах, охватывает ужас. Его неспособность изображать пространство, кажется, является несчастьем всего этого городка, всей этой местности. Я оглядываюсь по сторонам и с содроганием вижу, как стремительно сужаются поля, как деревья прилипают к дороге, дорога к заборам, заборы к домам, как небо все теснее слипается с ландшафтом. Одновременно нарастает давление: все эти вещи — все это давит на нас все сильнее, все катастрофичнее, и вот-вот мы будем раздавлены, и единственное, что утешает меня — Сезанн умрет раньше, потому что он очень толст.

Внезапно раздается оглушительный хлопок (кажется, лопнул Сезанн), и пейзаж словно разорвали надвое — вместо него обнажился открытый космос, развернулись безбрежные космические пространства, наполненные сияниями солнц и ходом планет. И прямо сквозь космос, протекая мимо планет и звезд, движется колоссальная процессия, бесчисленные миллиарды людей под

развернутыми гигантскими транспарантами, и на всех транспарантах одно лишь слово — СЕЗАНН.

Мое толкование этого «сна» таково: Сезанн является одним из отцов модернизма, т.е. элитарно-демократического искусства — свою способность изобразить пространство он сделал знаком совершенной им революции в искусстве, при этом не следует забывать: основным «народным» аргументом против модернистского искусства в целом была фраза «Так нарисовать может каждый», «Так могут рисовать все», но в этом упреке содержится и основной смысл этого искусства, демонстрирующего, что наступили времена «всех и каждого». Одышка Сезанна приближает коллапс мира, который можно назвать «атмосферическим»: атмосфера — это иерархия, поэтому современная демократия не желает быть экологичной, зато она обещает путешествия в безвоздушном космосе. Сокращение атмосферных пространств, крах аграрных категорий пространства обеспечивают выход в космос. Имя «Сезанн» — это «сезам», заклинание, вскрывающее мир космических скитаний. Воздух умирает, вместе с ним погибает и Сезанн (он ведь так толст), но в последний момент из его тела рождается новый мир, мир без воздуха и иерархий, и единственное, что этот новый мир может припомнить о прежнем «атмосферическом» мире — это имя погибшего бога, который не умел изображать пространство, — Сезанн.

СНОВИДЕНИЕ И ГАЛЛЮЦИНАЦИЯ И.

Несколько лет назад девушка И. рассказала мне свой сон. Я записал ее рассказ, слово в слово. Привожу эту стенограмму устного рассказа И.

Мы сидим в сарае. Наверное, все на экскурсии, в какое-то путешествие отправились. Одеты в простую одежду, походную. Затем я рассказываю всем свой сон. Я говорю, что на днях (рассказываю не как сон, а как необычный эпизод в жизни) я ставила машину около дома, и вдруг на сиденье — черный кот. Он что-то хочет от меня, лезет на руки, потом уходит, возвращается. То он маленький котенок, когда он у меня на руках, он темно-рыжего цвета, маленький. Когда уходит, становится огромным черным котом. Зеленые глаза. Желто-зеленые. Как этот чай. Я испугалась и подумала: если он не домашний, то почему он не уходит? Никто мне на это ничего не говорит, разговор заходит о другом. Мы решаем прогуляться, потому что погода начинает портиться, а хочется погулять. Вообще в сарае все собрались из-за того, что непогода, небо слишком наэлектризовалось, возможно произошли ураганы, серия ураганов, может быть мы сбежали из России, мы вышли, было сыро, но тепло, треск электрический в небе, молнии, как змеи. Мы идем и обсуждаем, что будет дальше: вроде бы уже конец всему, но есть еще какая-то надежда. И вдруг из какого-то небесного проблеска начинает образовываться из порывов ветра какая-то муть, она начинает заворачиваться вокруг себя и превращаться в столб (смерч). Я смотрю на это и думаю: неужели так образуется смерч, я ведь никогда этого не видела. Мы бежим, смерч за нами (бежим медленно, как в воде, большая влажность и плотность). Смерч нас догоняет (микросмерч). В народных обрядовых сказаниях есть мотив: когда ведьма с бесом играют свадьбу, образуется вихрь-завихрение, метра три в высоту, величиной с лифт квадратный. Наэлектризованная муть. Ветра не слышно. Все наэлектризовано, все беды от электричества. Все затихшее, готовое разорваться, уставшее от самого себя: воздух, небо, земля. Я чаще оглядываюсь, отстаю от тебя на 5 метров, ураган совсем близко, в мет-

ре от меня. И со словами «Ты — более свежий материал» он меня поглощает. Будто я ему нужна для каких-то опытов или еще чего-то.

Дальше я рождаюсь ребенком. Смерч выносит меня в чрево женщины, из которой я рождаюсь, которая меня впоследствии насилует зверски. Я оказываюсь в ирландской деревне. Одета в старую одежду, начала XX века, юбка, все полотняное, овцы, овцы, никто не сеет, не пашет — скотоводство. Мужчины ходят с пистолетами и в шляпах. Равнина. Говорят на диалекте английского. Рыжеволосые девушки бегают, с вьющимися волосами. И мать у меня тоже была рыжеволосая, но уже старая, лет сорока. А я уже становилась девушкой, росла, и меня отдали мужчине, чтобы создать семью, рожать детей. А я не могла заниматься любовью, у меня это порождало истерику, эпилептические припадки. Наконец мне кто-то сказал из стариков, что меня мать изнасиловала в детстве. У меня это вызвало приступ: я не могла рот закрыть, задыхалась и рыдала. Смотрю на мать, а она ругает меня: ты все равно никчемное существо, тебя надо было бить и насиловать, чтобы из тебя хоть что-нибудь получилось. А может быть, она этого не говорила, а просто издевательски улыбалась и хохотала, беззубой улыбкой или с гнилыми зубами. Я убежала от нее к своему мужу, пытаюсь найти у него спасение от своего прошлого, пытаюсь ему рассказать, но ни слова не могу вымолвить. Когда хочу сказать хоть слово об этом, не могу вымолвить ни слова. Пытаюсь переступить через это. Он говорит: пойдем, ты мне покажешь. Мы приходим в комнату, где пчелы. Там почему-то начинают скапливаться очень длинные и толстые пчелы размером с шоколадную конфету, и я ему говорю: здесь нельзя оставаться, они нас убьют, убьют тебя, и тогда мне конец. Мы оттуда убегаем, пытаемся закрыть дверь на веранде, которая соединяет две комнаты — ту, где мать меня изнасилова-

ла, и ту, где мы живем. Дверь начинает рассыпаться. Стол стоит, люди что-то готовят. Я спрашиваю: можно дверь закрыть? Да, надо бы. На ступеньках сидит старый мужчина, он курит самокрутку. Я пытаюсь закрыть дверь, она рассыпается, я скручиваю ее тряпками, пытаюсь связать ее, восстановить, связываю воедино части замка. Замок очень старый. Мне это удается: пчелы перестают лететь. Хотя дверь дырявая, но пока что она защищает от пчел. Мы лежим на шкуре вдвоем, вдалеке от стола, где люди готовят. То ли моя семья, то ли его. Но моя мать уже не может нам помешать. У меня чувство, что кто-то уже рассказал ему. У меня были видения, что не только мать меня изнасиловала: меня изнасиловали все мои семейные — и отец, и брат, и мать. Мать против моей воли, остальные — непонятно. То, что исходило от мужчин, я не так чудовищно переносила, но то, что сделала женщина, было травмой. С мужчинами это даже не изнасилование было, а просто эротический контакт. А мать меня изнасиловала как бы молнией, энергетически, она пробила какую-то грозу через меня.

Мы с мужем лежим на какой-то шкуре, я думаю: наконец-то все кончилось, все будет восстанавливаться, теперь у меня есть силы.

Затем И. описала мне свою галлюцинацию, вызванную воздействием кетамина. Я привожу ее рассказ опять же дословно:

Я стала рекой — Тигром или Евфратом. Или Иорданом. Я теку, чувствую под собой ил. Упиваюсь тем, как я теку, становлюсь больше, меньше, толще, шире, уже, глубже... И постепенно я притекаю к месту, где происходит рождение Рабочего и Колхозницы.

Они кружатся, я начинаю их огибать. Я поняла, что теку по какому-то шару, который есть мир. И в недрах

этой сферы рождаются Рабочий и Колхозница. Они отливаются из раскаленного металла красного цвета, имеющего желтые контуры. Они формируются, начинают вращаться, как лошадки на карусели, их руки разъединяются, подобно тому, как разъединяются руки Адама и Бога на фреске Микеланджело. Я очень четко вижу это разъединение. Потом вдруг все стало из бисера, я влетела в мерцающий бисерный коридор. Сверкающий, розовый, голубой бисер, нежно звенящий. После этого я возвращаюсь мысленно к тем контурам, которые я себе задала, — к Рабочему и Колхознице. Я себе сказала: поэтическое и политическое состояние России 20-х годов[1]. Я вижу, как отливаются мыслеформы, на манер тяжелой промышленности. Само слово «мыслеформа» — форма, которую принимает расплавленный металл. Это завод, металлургический, где отливаются мысли в форме то ли танков, то ли компьютерных плат. Отлитые мыслеформы выстраиваются в идеологическую систему тех лет, сверху это выглядит как компьютерная начинка. Эти платы превращаются в идеологическую сталь. Я от этого отлетаю, отлетаю, отлетаю... Начинаю понимать, что я существую в одном из миров, и я воспроизвожу только одну поэтическо-политическую систему. Поэтическими системами становятся социализм, коммунизм, капитализм. А политическими системами становятся ренессанс, барокко, классицизм, Просвещение... Прошла я туда из бисерной идеологии, светящейся и звенящей, которая не на моих глазах создавалась. К сожалению, у меня не получилось проследить создание других идеологических систем: то ли я их себе не задавала, то ли просто времени не хватило.

Между сновидением и галлюцинацией как формами мышления, обдумывания лежит определенный проме-

[1] XX века.

жуток, связанный с отказом от мысли. Временный отказ размышлять является реакцией на те формы и методы осмысления, которые навязываются извне (обществом, авторитетами, идеологией, системой, технологиями), но работает этот отказ лишь до тех пор, пока не появляется догадка, что сам этот отказ от размышления навязан извне, — он выгоден кому-то другому. И. «думает» своим сновидением и своей галлюцинацией, но она не думает о связи между ними, пока не осознает, что не столько скрытые смыслы, сколько она сама, как персонификация «тайного смысла», является связью, союзом между ними. И. описывает визуализацию этого события в тот момент, когда она говорит о руках Рабочего и Колхозницы, которые расходятся, удаляются друг от друга в небе ее видения — они расстаются в том же ритме, в каком встречаются руки Адама и Бога на фреске Микеланджело. Между этими расходящимися руками остается «и», инициал, «тайный союз» между сновидением и галлюцинацией. Не случайно ее сновидение об ирландской деревне представляется «миром Колхозницы» (скотоводство, овцы, овцы, общинное хозяйство «ирландцев», насилующая мать, насилующая семья), а галлюцинация, «миром Рабочего»: индустриальное производство «мыслеформ», парадоксально сплавляющее воедино образы советских литейных цехов и современных компьютерных производств «третьего мира», где-нибудь на Тайване или в Индии.

Эти миры («аграрный» мир сновидения и «индустриальный (постиндустриальный)» мир галлюцинации) не столько сходятся, сколько бесконечно расходятся в сознании И. — можно было бы сказать «бесконечно медленно расходятся», если вспомнить высказывание Хайдеггера: «Искусство умирает столь медленно, что умирание его занимает несколько столетий».

Сновидение есть наследие древности, в том числе и протоаграрной, охотничьей древности: оно сегмент «естественного цикла», оно до сих пор еще связано с таким могущественным понятием, как «ночь» — ночь суточного цикла, ночь разума, ночное состояние языка...

Галлюцинация существует вне цикла. Девушка И., рассказывающая свое сновидение и затем описывающая свою галлюцинацию, выступает в некотором роде эталоном современной «мультимедиальной персоны»: различные типы «медиа» («естественное» сновидение, «искусственная» галлюцинация) вызывают к жизни те содержания, те сюжеты и смыслы, которые этим медиальным каналам соответствуют.

Сновидение И. о насилующей матери напоминает роскошный ready-made: оно словно специально «сделано» под весь спектр психоаналитического истолкования, и при этом степень его соотнесенности с биографическим background'ом самой И. именно такова, какую пожелал бы обнаружить в данном случае психоанализ. Однако последующее описание галлюцинации выступает в качестве отнюдь не психоаналитического комментария к этому сновидению. Скорее это комментарий в духе «Матрицы» или ранней «Медгерменевтики», который позволяет предполагать, что сновидение об ирландской деревне и насилующей матери (вкупе с его неизбежным психоаналитическим толкованием) — это одна из «плат», выплавляемых на заводе, подобном заводу Рабочего и Колхозницы. К этому выводу приводит откровение И. (которым завершается ее рассказ о галлюцинации), когда она понимает, что такие эстетические явления, как стили (И. называет их «поэтическими системами» — барокко, классицизм, романтизм и т.п.), относятся к области политических сверхэффектов, в то время как политико-экономические системы (капитализм, коммунизм, социализм) являются на самом деле «стилями», разновидностями дизайна.

Галлюцинация преподносит И. идею, которая выглядит современно и даже «модно», в то время как сновидение продолжает работать с архаическими идеями, с «языками ночи», и данное сновидение И. о насилующей матери демонстрирует тот факт, что сам психоанализ, который еще недавно был искусственной конструкцией, обнаруживающей свою новизну, стал естественным языком, одним из архаических и непроизвольных «языков ночи».

Впрочем, тот язык, которым пользуется данная галлюцинация, тоже быстро утрачивает свою искусственность и становится естественным, поэтому можно с уверенностью сказать: то, что сегодня грезится людям под воздействием кетамина, вскоре будет сниться им в «нормальных» сновидениях. Галлюцинации — это сновидения будущего.

В своей галлюцинации И. наблюдает сцену предотвращения грехопадения — на это указывает и место (между Тигром и Евфратом находился Эдемский сад), и ассоциации с фреской Микеланджело. «Яблочком» является она сама, и это яблочко остается на ветке или же становится рекой — в любом случае оно убегает от рук Адама и Евы, Рабочего и Колхозницы, Отца и Матери, как Колобок убегает от Деда с Бабой.

Кетамин помогает И. сбежать, и здесь вскрывается потаенная ключевая роль рефренов, повторяющихся слов: в описании сна она повторят «овцы, овцы...», в описаниях галлюцинации — «отлетаю, отлетаю...».

«Овцы, овцы» ее сна совершенно параллельны словам «олени, олени...» в сновидении из книги Пруста, которое я привожу целиком в главе «Встречи во сне с умершими». Эти повторы обозначают «вязкие места» сновидения, его трясины, где сновидец теряет внимание к происходящему в сновидении, он как бы забывается внутри

своего сна, засыпает во сне... Эти пробуксовки — загадочнейшие места снов. В аграрном пространстве сновидения бегство увязает в стадах, недаром перечисление стадных животных (слонов, верблюдов, оленей, овец) считается старинным рецептом для того, чтобы уснуть.

Ключевой фразой рассказа И. о галлюцинации является фраза: «Пришла я туда из бисерной идеологии, светящейся и звенящей, которая *не на моих глазах создавалась*».

«Идеологическую сталь» индустриальных мыслеформ прошлого И. рассматривает сквозь потоки бисера, сквозь «бисерный коридор». Бисер (стекло, слюда) ассоциируется отчасти с Силиконовой Долиной, с компьютерными технологиями, но, скорее всего, имеются в виду еще не родившиеся «посткомпьютерные» технологии и идеологии будущего — эта бисерная идеология «не на моих глазах создавалась», она вообще существует до своего создания, эта «бисерная идеология» представляет собой визуализацию чистого предвосхищения.

Производством таких предвосхищений, таких «бисерных идеологий будущего» долгое время занималась наша группа — Инспекция «Медгерменевтика». Эти «бисерные идеологии» представляют собой эскизы оптических приспособлений, с чьей помощью вскоре, возможно, можно будет разглядывать и «естественные» сновидения, обнаруживая в них прежде неведомые уровни и разновидности созерцаемого.

Ассоциация с «Игрой в бисер» кажется здесь, на первый взгляд, уместной, но мне хотелось бы избежать ее — скорее уж бисер играл с нами: он щедро осыпал нас потоками своих «сверкающих и звенящих идеологий», он показал нам все, что хотел, и мы долго и увлеченно блуждали в бисерных коридорах...

21. Заказ № 834.

МЕДГЕРМЕНЕВТИКА И БАШНИ-БЛИЗНЕЦЫ

Атака на Нью-Йорк 11 сентября 2001 года, которая часто рассматривается как обнаружение глубинного ущерба «первого мира», утрата им безопасной дистанции по отношению к миру «третьему», на самом деле была разыграна самим «первым миром» в качестве залога интенсификации глобализационных процессов, проводимых под эгидой «первого мира». Грубо говоря, 11 сентября 2001 года «первый мир» атаковал сам себя, чтобы обеспечить успех своей глобальной экспансии. Разрушение «башен-близнецов» явилось символическим ударом по «принципу двойника», по «близнечному мифу», по двойственности. Это была атака на шизо-принцип. В этот момент был обозначен «окончательный конец» *второго мира*, мира социализма и посткоммунистических эффектов, после чего «первый» и «третий» миры (окончательно утратив мистический буфер, разделявший их) смогли сойтись в тесной, но не равносильной схватке, чей исход (с капиталистической точки зрения) предрешен — в этой схватке «первый мир» полностью подчиняет себе «третий», независимо от того, какие формы будет иметь это подчинение: формы военной агрессии, экономической эксплуатации или же гуманной заботы (на практике эти три вида контроля дополняют друг друга, при том, что третья составляющая постепенно тает по мере успешного осуществления первых двух).

Уничтожив башни-близнецы, символически уничтожили и пустой промежуток между ними, — это была великая инсценировка *устранения расщепленности*[1].

[1] Иконографически башни-близнецы напоминают скрижали Завета, принесенные Моисеем с горы Синай. Как известно, Моисей разбил первую версию скрижалей в гневе, смешав их куски с кусками золотого тельца. Подобная судьба выпала и этим башням, выросшим (как

Скорбя об этом разрыве, об этой погибшей дистанции между двойниками, мне остается только воскликнуть (припоминая, что я вроде бы поэт):

> О, башни-близнецы!
> Как мне о вас не плакать?
> Как мне о ваших жертвах не скорбеть?
> Ведь я и сам родился
> Под знаком Близнецов!

В тот момент, параллельно этому крупному историческому событию, произошло и микрособытие (из разряда молекулярных эффектов) — фактически прекратила свою работу Инспекция «Медицинская Герменевтика», весьма специфическая группа, практиковавшая, по сути, весьма специальную деятельность, которой я и мои коллеги (входившие в эту группу) отдавали свои силы в период с 1987 по 2001 год. Та инспекция, которую мы осуществляли в указанный период, сама возможность «постороннего инспектирующего взгляда на всё» имели место благодаря тому разрыву, тому символическому промежутку, который был торжественно и зловеще устранен 11 сентября 2001 года.

Инспекция «Медгерменевтика» прекратила свою деятельность не потому, что ее внутренний потенциал был исчерпан, и не потому, что таково было желание ее участников, а просто потому, что *место*, пространство для подобной деятельности были вычеркнуты в момент «окончательного конца второго мира»[1].

и весь капитализм) из некогда революционного, «гневного» смешения закона и денег.

[1] Согласно меткому замечанию Славоя Жижека: «Первое, что делает крупная компания из первого мира, поглощающая компанию из третьего мира, — это закрывает исследовательский отдел». Подобным образом была «закрыта» и «Медгерменевтика» как один из исследовательских отделов «второго мира».

В этом смысле разрушение башен-близнецов стало прямым следствием (своего рода эхом) разрушения Берлинской стены.

Произошел тот самый окончательный «распад в единство», о котором мы говорили еще в 1990 году[1].

Но разрыв, дистанция — они могут быть восстановлены прежде всего благодаря следующему обстоятельству. Капитализм (и соответственно неокапиталистическая версия глобализации) пытается представить себя как «экономическую модель», т.е. как реальность, но, по сути, капитализм в наши дни функционирует скорее как «естественная» форма идеологии (имеющая форму многослойной «сети»: электронная сеть, сетевые бренды), произрастающая из сплетения весьма уплотненных фикций, образующих представление о «человеческой природе». Но «человеческой природы» не существует, это — оксюморон, и доказательством этого служит тот факт, что уплотнение «человеческой природы» в форме капиталистической идеологии максимально разрушительно для «нечеловеческой природы», т.е. для «природы» как таковой, как формы неизвестного, не охватываемой ни человеческой артикуляцией, ни человеческой практической деятельностью. В «естественной» идеологии капитализма «логос» обретает свою форму не в слове, а в деньгах, но суть от этого не меняется: если марксистская критика капитализма предполагала возможность «кризиса», мистического финансового сбоя, то «Медгерменевтика» скромно указала на то обстоятельство, что всякая «естественная идеология», утверждающая, что возникла она непроизвольно, в силу «хода вещей», рано или поздно разъедается гнездящимися в ее составе «искусственными идеологиями» — например,

[1] «Распад в единстве» — так назывался доклад, прочитанный членами Инспекции «Медгерменевтика» на конференции «Другая Европа» в Гааге, в 1990 году, вскоре после падения Берлинской стены.

идеологиями микрогрупп или идеологиями машинного обеспечения[1].

Всякая «естественная идеология» занята прежде всего тем, что разрушает свое «естество» (ведь условие ее легитимации — это уничтожение ее истока), поэтому капитализм занят уничтожением естественной среды, разрушением атмосферы Земли, и единственное, что способно дать шанс на сохранение и музеификацию этой естественной среды — это новое развитие сугубо «искусственных идеологий» — например, экологической идеологии, ведь сохранение Земли невозможно без глубинного надругательства над «человеческой природой», которая с легкой руки психоанализа обозначается как жестокая способность к преодолению своего «естественного» истока.

«Медгерменевтика» была не только лишь инспекцией, не просто сторонним оценивающим (и воздерживающимся от оценок) взглядом на «всё». Она также была лабораторией искусственных идеологий, и не только лишь экологических, — жадная потребность в таких идеологиях, выращенных в лабораториях микрогрупп, снова возникает, мы видим эту потребность повсюду.

К опыту «Медгерменевтики» и других микрогрупп будут обращаться снова и снова, обнаруживая в этих детализированных идеогенных микромирах возможности для весьма существенных расширений пространства, расширений вариативности действий, чего так не хватает стремительно съеживающемуся «единому миру» капиталистической глобализации. Мир, если он желает играть в жизнь и жить, должен раз и навсегда отказать-

[1] Как правило, доминирует зеркально противоположный взгляд на этот предмет: всякая «искусственная идеология» (коммунизм, социализм, например) постепенно разъедается гнездящимися в ней (или за ней) «естественными идеологиями» — национализмом, капитализмом и т.п.

ся от единства, потому что единственное подлинное имя единства — смерть.

Покуда длится «игра в жизнь», будут вновь и вновь возникать эксклюзивные и альтернативные миры, каковы бы ни были их имена — «второй мир», или «социализм», или «медгерменевтика», или «Россия». Пожелаем этим будущим «отдельным мирам», этим «оазисам» относительного здоровья и безотносительного (беспечного) веселья.

ПОСТКОСМОС. СНОВИДЕНИЯ И КАПИТАЛИЗМ

1. Посткосмос

Некогда Джакомо Казанова написал утопическую сказку «Протокосмос»[1], где описывалась счастливая жизнь мудрых республик, располагающихся в центре Земли. Там все двуполы, ходят нагими, питаются грудным молоком, при этом все справедливы и умны, изобретают изысканные технические приспособления и производят искусственные драгоценные камни. Люди с поверхности планеты, проникшие в мир сердцевины, постепенно развращают его, заражая невинных обитателей Протокосмоса ложью, насилием, алчностью и злобой. Этим текстом великий соблазнитель никого не соблазнил: сказка не имела успеха.

В наши дни нас окружает своего рода Посткосмос — мир сплошных последствий и постэффектов. То, что называется «посткоммунистическими условиями», — лишь серия обстоятельств в необозримом ряду этих

[1] Полное название «Икзомерон, или История Эдуарда и Элизабет, проведших 81 год у Мегамикров, коренных жителей Протокосмоса в центре Земли» (1788).

постэффектов. Слово «посткоммунистический» звучит странно, так как коммунизм всегда располагался где-то в будущем. Таким образом, «после коммунизма» — это как «после будущего». Это нередко и имеют в виду, говоря о «посткоммунизме», и подразумевают, что это была утопия, некая иллюзия, на смену которой пришла пусть и жестокая, но реальность. Но и капитализм обладает утопической программой, он невозможен без галлюцинации, без кинофильма, без рекламы, без каскада иллюзий, с помощью коих капитализм непрестанно продает и покупает сам себя.

Я записываю (время от времени) свои сновидения, а также коллекционирую (по примеру Фрейда) сновидения моих друзей и знакомых, которые чем-либо поразили мое воображение.

Нынешние сновидения показывают себя в контексте современного капиталистического общества, пронизанного медиальными системами, и сами сновидения выявляют себя в этом контексте как одна из могущественных медиальных систем, находящаяся в непрестанном взаимодействии с другими типами медиа, к которым можно отнести (в числе прочего) деньги, кино, рекламу, телевидение, массовую музыку, дизайн, компьютерную сеть, медицину и наркотики. В этой книге появились такие главы, как «Сновидения и телевидение», «Сновидения и кино», «Сновидения и наркотики», «Прагматическая ценность сновидения» и прочие в этом роде.

Хочу остановиться на трех вещах, которые определяют характер функционирования сновидений при капитализме: экологическое неблагополучие, компьютерное регулирование и реклама. Начнем с экологии. Ленин когда-то сказал, что пролетариат станет могильщиком капитализма. Но больше нет пролетариата — на кого же возложить эту миссию? А точнее, не на кого, а на **что**

может быть возложена эта миссия? Где та граница, которая станет пределом капиталистического мира? Возможно и вероятно, это будет экологическая граница. Капитализм в разворачивании своего фантазма о будущем не скрывает, что он не хочет и не может быть экологичным, он даже не пытается создать видимость заинтересованности в том, чтобы сохранить естественную среду. Наоборот, деструктивная тенденция капитализма по отношению к среде афишируется, и за этим стоит определенная метафизика. Ненависть капитализма к естественной среде скрывает в себе утопическое содержание.

Человек при капитализме становится тотальной картиной мира, он обязан впитать в себя и реконструировать все нечеловеческое, за пределами же этих процедур нечеловеческому не остается места. Капитализм сообщает нам следующее: человек не желает больше жить в мире, который создан не им. Неважно, создал ли этот мир Бог, или боги, или природа, или случайные обстоятельства, или некие неведомые силы — человек в любом случае не желает ничего этого — ни зайца, ни дерева — и готов уничтожить, несмотря на все нежные чувства. Человек (в капиталистической редакции) — это машина уничтожения нечеловеческого. Сквозь все благие экологические намерения проступает программа: **уничтожить все и все восстановить заново**. Капитализм вводит человеческий принцип в наиболее агрессивное соударение с естественной средой, какое только возможно, и в этом, пожалуй, наиболее яркий опознавательный знак капитализма — более яркий, чем власть денег. Капитализм в принципе может освободить себя от денег, заменив их информационными и технологическими эквивалентами, но освободить себя от страсти к уничтожению и воссозданию нечеловеческого он не сможет никогда.

Деньги как система тотальной эквивалентности являются лишь одним из универсальных знаков человека и человечности, которыми пользуется капитализм. Все, что производит человека (скажем, секс и деньги), принимается, и всему этому придается генерализующий статус.

Телевидение (например, BBC) транслирует научно-популярные программы, где объясняется, почему не следует чересчур заботиться о Земле: она все равно обречена. Солнце расширяется, и Земля скоро (всего-навсего через пару миллионов лет) будет сожжена. Катастрофическое потепление климата — живая иллюстрация этого процесса. Предпочитают не говорить о том, что наука и технологии должны бы спасти терморегуляцию и климат Земли. Скорее говорят: бессмысленно тратить силы и деньги на глобальные экологические программы, наоборот, силы и деньги следует вкладывать в те научные исследования и технологии, которые **помогут отсюда сбежать**. И перед нами разворачивается глубокое, эшелонированное сновидение капитализма — сон-мечта о космическом бегстве, о вечном скитании в беспредельном и безвоздушном пространстве: то, что еще в 1968 году великолепно экранизировал Стенли Кубрик в кинофильме «Космическая Одиссея». Корни этого проекта можно обнаружить в Библии, в священной книге Запада, — это история Ноя и его ковчега, рассказ о праведном предпринимателе, спасающемся из обреченного мира. И вот выстраивается предварительный, эскизный маршрут бегства — сначала на Марс, потом на планету Европа, чья рекламная кампания уже развернута. Названия планет, на которых людям предлагают временно обосноваться, не случайны. Бог войны (ведь именно военно-промышленный комплекс субсидирует космические исследования) и похищенная Зевсом красавица Европа — новейшее госу-

дарственное образование со звездной символикой, последнее по времени достижение глобализации, нечто вроде нового Советского Союза. Там, на планете Европа, много воды, покрытой льдом, где-то глубоко под толщами льда теплится жизнь — это космическая Атлантида, но и там не следует задерживаться, надо продвигаться дальше, реализуя программу космического номадизма. Не рекомендуется надолго задерживаться на естественных планетах. Надо создать искусственные планеты, управляемые планеты-корабли, и жить на них, странствуя, потому что естественные планеты, созданные не трудом и гением людей, а подозрительным стечением обстоятельств, тоже внушают отвращение капиталистическому сознанию. Капитализм выстраивает свой космопроект, и этим он напоминает о временах русского космизма, и вообще этим он доказывает свое намерение совершить все то, что хотела совершить русская коммунистическая утопия. Россия под властью коммунистов периодами находилась в авангарде капиталистического западного мира. Советский Союз был вторым после США и (в те времена) гораздо более новым и поначалу более модным эскизом глобализации. Многое из элементов современной ситуации (от космических проектов до конфликта с исламом) было предвосхищено в СССР. Сейчас Россия переместилась в арьергард капиталистического мира. Возможно, это всего лишь отдых перед очередным приступом авангардизма.

Но гораздо более важный вопрос, чем вопрос о будущем России, это вопрос о том, какие приемы, какие средства самозащиты остаются в арсенале среды — ведь люди явно намерены уничтожить ее прежде, чем это сделает Солнце. Итак, капитализму противостоит среда — все животные, все растения, все насекомые, весь воздух, вся вода... И некий гипотетический разум Среды, который, возможно, есть и обладает собственным инстинктом

самосохранения. В арсенале Среды (назовем ее теперь с большой буквы, как совокупное живое существо) прежде всего — болезни, а также цунами, торнадо, землетрясения и прочие подобные вещи. Но в первую очередь — вирусы. Новые и новые штаммы, новые бактерии, новые вирусы... Давно уже Земля охвачена войной — это война капитализма и Среды, и Среда в этой войне не бездействует. Разум Среды давно уже «понял», что люди, грубо говоря, «по-хорошему не могут», их можно только очень сильно напугать, напугать так страшно, чтобы изменилась глубинная программа человечества, а лучше уничтожить людей всех до единого, чтобы потом спокойно экспериментировать с возможностями развития других видов. И Среда неторопливо подбирает ключи к тому сейфу, к тому кащееву яйцу, где сохраняется жизнь человечества.

Коровье бешенство, куриный грипп... Почти каждый сезон приносит новинку. Среда кое-чему научилась у людей, она знает теперь, что значит «ускорение темпов развития». Война миров обретает при капитализме централизующий статус. И сюжет о войне миров является центральным повествованием капиталистического мира.

Но даже во время войны продолжаются дипломатические усилия, попытки наладить контакт, выступить с мирными предложениями. Для налаживания этого дипломатического контакта с людьми Среда использует человеческие сны и галлюцинации, главным образом те, что вызваны наркотиками. Анализируя влияние наркотиков на характер сновидений, мы видим, что наркотические сновидения регулярно становятся проводником экологического сигнала. Наркотики становятся агентами Среды, возможно, потому, что они вне закона в капиталистическом обществе. Сошлюсь на одно описание в книге Станислава Грофа «Путешествие в поисках себя».

Там описывается галлюцинация человека, принявшего кетамин. В своих видениях человек превратился в нефть. Не просто в какой-то объем нефти, а превратился во *всю нефть*, какая существует в глубинах Земли и на Земле. Он приобрел сознание нефти. Он осознал, как нефть ощущает себя, он помнил ее памятью (а память нефти огромна), он ощутил ее нежелание служить людям, почувствовал состояние изнасилованности, прочувствовал унижение, которому нефть подвергается, когда ее выкачивают из ее подземных озер и океанов и заставляют обслуживать отвратительные для нефти потребности людей. Галлюцинация в целом критически освещала человеческие манипуляции с нефтью и нефтепродуктами. Реципиент этого галлюциноза обозначил свое переживание как IG-Farben-trip, т.е. ему пришлось помедитировать и на использование фашистами газа для убийства людей. Все это воспринималось этим человеком не только как насилие над людьми, но и как насилие над природными стихиями — нефтью и газом.

Эта галлюцинация о нефти представляет достойный пример принципа, общего для многих галлюцинаций, вызванных различными наркотическими препаратами. Таким образом сознания человека достигает «голос» Среды: кажется, non-human world (а это отнюдь не то же самое, что post-human world, скорее нечто прямо противоположное) пытается нечто сообщить людям, используя психоделический канал как канал тайного сообщения с человеком. Возможно, повторюсь, это происходит благодаря нелегальному статусу наркотиков. Это подобно диссидентской литературе в советское время: тогда передавали «Архипелаг ГУЛАГ» друг другу, и при этом по телефону его надо было называть «Тургенев» или «килограмм моркови». Если мы спросим себя, что сейчас в нашей жизни подлежит подобной шифровке, то ответ: все, что связано с наркотиками. Все препараты облада-

ют конспиративными кличками и кодовыми обозначениями: отсюда проистекает целый язык, обширная теневая литература, позволяющая множеству людей с полуслова понимать друг друга. За этим стоит, в этом зашифрована тайная, теневая сигнализация со стороны нечеловеческих форм жизни. Собственно, если вообще пестовать в себе надежду, то она произрастает именно в этой области — в области психоделических субкультур. Современное капиталистическое общество пытается убедить нас, что все это осталось в далеких 60-х и 70-х годах, во времена психоделической революции, но психоделические революции происходят и в наши дни, более того, психоделический фармаком интегрирован в самую сердцевину мира потребления. Следует согласиться с замечанием Мишеля Уэльбека, что потенциал идеологии New Age огромен и только сейчас начинает активно реализовываться на массовом уровне. Капитализм психоделичен насквозь, но шизофрения позволяет ему удерживать наркотики на нелегальном положении: наркотические субкультуры воспринимаются капиталистическими государствами (т.е. всеми государствами) как диссидентские, потому что эти субкультуры предали человеческий принцип, «общее человеческое дело».

Какие из всего этого можно сделать выводы? Возможно ли в рамках капитализма мирное сосуществование человека и Среды? Полагаю, нет. Либо капитализм будет вытеснен усилиями агентов среды и эта система грез переродится в нечто иное под влиянием уже не пролетарской революции, а под влиянием вирусов, катаклизмов, болезней, наркотиков, либо капитализм уничтожит Землю и улетит в свой полет на Европу. Триумф капитализма наступит тогда, когда post-human world окончательно вытеснит non-human world: люди (в их капиталистической редакции) готовы в принципе умереть, но только от руки собственных порождений, от руки детей

своих, т.е. машин. Во всяком случае, все фильмы о будущем, от «Терминатора» до «Аниматрицы», никак не могут найти себе другого сюжета взамен этому единственному.

2. Сбой компьютерного регулирования

Вторым после экологической катастрофы обстоятельством, влияющим на характер сновидений при капитализме, является представление о тотальном компьютерном регулировании и о внезапном сбое и коллапсе этого регулирования.

Эта тема является во множестве сновидений. Сон современного человека часто подается как компьютерная программа или как некое шоу, которое компьютерно регулируется. В какой-то момент внутри сна инсценируется срыв компьютерной программы, сбой. Тема сбоя компьютерной программы инсценируется во множестве сновидений множества людей, причем эстетика и последствия этого сбоя бывают самые разнообразные. Я знаю это и по своим сновидениям, и по сновидениям своих знакомых. Очень показательны в этом смысле два фильма, недавно вышедшие на экраны: новая «Матрица» и новый «Терминатор». В «Терминаторе-3» выясняется, что все подвиги предыдущих терминаторов были совершены зря, напрасно звучал весь этот мессианский пафос о спасении мира. Выясняется, что мир спасти не удалось в результате внедрения некой злой программы «Sky Net» («Небесная сеть»). Примерно то же и в последней «Матрице». Подвиги предыдущих героев фильма, подвиги революционно настроенных борцов с неподлинной реальностью[1] прошли впустую, это была оче-

[1] Этими борцами являются «сионисты» — обитатели Зиона (т.е. Сиона).

редная уловка очередной программы. Это такой германо-скандинавский пессимистический эсхатологический вариант. Жизнь богов нужна не для того, чтобы спасти миры, а наоборот: чтобы все погибло и рухнуло в героическом исступлении, что является божественным проявлением древней «яростно-беззаветной» германской и скандинавской традиции.

Недавно в Нью-Йорке и других городах Америки погас свет. Я увидел это по телевизору, а затем открыл тетради с записями старых сновидений и нашел много сюжетов на эту тему. Некоторые сны заранее любезно показывали эту ситуацию в Нью-Йорке, и даже в более экзотических вариантах, чем это произошло в действительности. Моим знакомым и мне самому неоднократно снилось сплошное погасание света, остановка всех приборов, отключение всей техники.

3. Реклама

Сон при капитализме строится как реклама. И то и другое — бесплатные вещи. Известно, что при капитализме все стоит денег, за все надо платить, и единственное, что дается человеку бесплатно, — это сны и реклама. Сон с легкой или тяжелой руки доктора Фрейда называется миром желаний. Так же определяется и реклама. Причем реклама не сводится к рекламе товаров. Реклама больше, чем мир товарного обмена, она больше, чем мир потребления. Рекламируются такие вещи, как любовь. По всей Москве развешены огромные постеры со словами «Я люблю тебя», и дело не в том, что нас хотят заставить купить презервативы или что-то в этом роде, — нет, рекламируется любовь как таковая. Рекламируется хорошее отношение к родителям («позвоните родителям»), добрые человеческие чувства. По-

литическая реклама рекламирует политику. Новостные каналы CNN и BBC не только сообщают новости, но и рекламируют новостные программы. Реклама новостей на этих каналах занимает почти столько же места, сколько и сами новости. Таким образом сновидения человека, живущего в этом пространстве, становятся рекламой сновидения. Множество изученных мной сновидений (как моих, так и моих знакомых) построены как самореклама. Сновидение не просто показывает себя, оно себя рекламирует. Оно показывает, что оно может, старается удивить. Сновидение говорит: «Вы думаете, что мы тут на месте стоим? Мы работаем! Вы сейчас увидите такое, чего вы еще год назад не могли увидеть в своих сновидениях». И действительно, демонстрируется что-то поразительное, что еще год назад не появлялось в сновидениях. Этот мотив усовершенствования — иногда каких-то бредовых микроскопических усовершенствований, иногда очень серьезных — постоянно присутствует в сновидениях. То же самое с наркотическими галлюцинациями. В них звучит реклама препарата: «Вот так может наша творческая лаборатория!» — говорит некий голос. И опять тема развития и новации. «Даже если вы съели психоделические грибы — вы думаете, что это те грибы, которые ел ваш дедушка? Нет, это совсем другие грибы, вы сейчас увидите, это даже не те грибы, которые вы ели в прошлом году». Налицо навязываемый капитализмом темп развития, постоянного достижения, чем-то это напоминает сталинский мир, где бесконечно происходила ВДНХ, но в сталинском мире эта выставка была ограничена храмовым комплексом, а капитализм превращает весь мир в выставку достижений капиталистического хозяйства.

4. Истина сна

Все эти наблюдения — «Сновидения и экология», «Сновидения и компьютерное регулирование», «Сновидения и реклама» — хочется обобщить философским пассажем «Сновидения и их отношения к истине». Почему сновидения играют при капитализме столь исключительную роль? Почему они становятся ключом к пониманию капитализма? Просто потому, что сновидения представляют собой неверифицируемую реальность. Они являются тем местом, где отсутствует возможность установления истины. Невозможно никакими силами установить относительно сновидения (пересказываемого, выходящего в план вторичного экспонирования), являются ли все эти пересказы правдой или ложью. Фрейд хотел создать эффективную терапию неврозов и новое глубокое знание о человеческой душе, а создал основание для идеологии общества потребления. Он сделал то, чего делать не собирался. Тем не менее значение того, что произошло, оказалось еще больше, чем если бы он осуществил свое намерение. Так же как открытие Америки повлекло за собой более важные последствия, чем открытие нового пути в Индию. Поэтому имеет огромное значение отношение Фрейда к теме лжи и правды в сновидении: он высказался в том смысле, что для психоаналитика безразлично, говорит ли ему пациент правду о своем сновидении, или он о своем сновидении лжет.

Все, что говорит пациент, является в равной степени ложью и истиной, в равной степени ценно как материал для аналитика. Это стало символом веры современного медиального капитализма, который стремится создать неверифицируемую реальность, реальность, к которой критерий подлинности невозможно применить. Это вызывало ужас у некоторых мыслителей, на-

22. Заказ № 834.

пример у Хайдеггера. У других наблюдателей это вызывает экзальтацию и приступы надежды и радости. Человек осознается как ложь в принципе; когда человек становится тотальным, он заслоняет собой все те бесчисленные невидимые причины и обстоятельства, которые составляют истину. Леонардо да Винчи замечательным образом сказал (и эти слова цитирует Фрейд в одной из своих работ): «Природа полна бесчисленных причин, никогда не становящихся достоянием опыта». То, что он сказал о природе, можно отнести к истине. Истина состоит из бесчисленного количества невидимых обстоятельств, которые невозможно высказать, но все они находятся внутри истины, как неухватываемые и неисчислимые реальности. Это не антропоморфное понимание истины. При капитализме «человека» охватывает энтузиазм по части полного устранения истины, «человек» хочет заменить ее ложью, которая совпадает с надеждой: пусть можно будет лгать бесконечно, и пусть никакие посторонние силы и обстоятельства не смогут ограничить поток этой лжи — это и станет путешествием на планету Европа или еще куда-то в пылегазовые скопления. Мне всегда нравился образ газово-пылевых скоплений, которые огромными разноцветными облаками висят где-то в космосе, они очень яркие, там все время меняются цвета, поскольку неоднородный химический состав этих скоплений по-разному преломляет свет звезд, и эти скопления являются протозвездами: затем, уплотняясь, они образуют звезды. Нынешний мечтательный капитализм (назовем его наконец омейрокапитализмом) хотел бы увести постлюдей внутрь этих пестрых миров, достаточно аморфных и подвижных, где можно было бы на искусственных планетах увлекательно блуждать, странствовать, инициировать какие-то войны, приключения, поскольку именно *приключения* принципиально важны, и вот там и развернутся

перспективы новых прекрасных «межзвездных» приключений: Star Wars, Star Trecks и т. д.

5. Капитализм как персонаж

Название «Сновидения и капитализм» воспринимается как hommage Делезу и Гваттари и их «Анти-Эдипу», чье второе название — «Капитализм и шизофрения». «Анти-Эдип» явился сочинением, в котором левый дискурс произвел достаточно радикальный анализ своих собственных риторических фигур, а критика капитализма была еще раз осознана как литературный жанр, имеющий авторитетную традицию. Формальным самоопределением левой политической мысли были озабочены многие и до Делеза и Гваттари, но авторы «Анти-Эдипа» совершили следующее простое открытие: весь левый дискурс собирает себя вокруг одного-единственного слова — «капитализм». Все, что ни есть на свете левого, разгадывает одну-единственную загадку — загадку капитала. Это своего рода «понимание понимания», ведь «капитал» происходит от итальянского capito (понимать). Следуя этому пониманию, и я, говоря о сновидениях наших дней, пользуюсь словом «капитализм», ведь это слово — сезам. Его не заменить другими обозначениями вроде «общество потребления», или «информационное общество», или «техногенная цивилизация», или «медиальный мир», хотя каждое из этих обозначений по-своему релевантно. Даже такие слова, как «неокапитализм», или «медиальный капитализм», или «онейрокапитализм» призваны скрыть (или, наоборот, выявить), что капитализм по сути своей остался тем же, каким был в те далекие времена, когда о нем писал Маркс. И задолго до Маркса капитализм (рынок) уже был собой — симулякром и конкурентом естественной среды, стихией человеческого как такового. Достаточно

22*

посмотреть EuroNews по телевизору, чтобы заметить композиционный параллелизм двух сводок: сообщение о погоде и сообщение о состоянии бирж и фондовых рынков. «Индекс NASDAQ» и «Антициклон» — вот примеры имен новейших героев-богов из воюющих армий. Итак, достаточно написать «капитализм», чтобы текст стал левым. Является ли левым данный текст о сновидениях, где слово «капитализм» встречается чаще, чем любое другое? Не знаю. Введение инстанции сновидения проблематизирует эту ситуацию: в сновидении нет политической ориентации. Но это не означает, что сновидение аполитично. Крах или же коллапс политической ориентации — это политическое событие, одно из самых важных политических событий, какие только могут произойти.

Коллективные сновидения (производящиеся усилиями масс-медиа) порождают, в свою очередь, политические галлюцинации, разрушающие ту систему политических координат, что еще не так давно казалась всем очевидной.

Но, кроме капитализма как среды, конкурирующей с природной средой, есть еще и капитализм как персонаж — идеальная символическая фигура, «дух» или «демон» капитализма. Что это за персонаж? Этот персонаж — вампир. Вампир — это труп, который стал машиной — машиной, демонстрирующей свою зависимость от энергоресурсов (кровь, нефть). Замечу, что деятельность классического вампира разворачивается не в контексте войны, а в контексте любви. Акт вампиризма совершается в то время и в том месте, что предназначены для акта любви. Вампир-мужчина входит в спальню девушки, наклоняется к ней — словно для поцелуя. Поцелуй переходит в укус. Девушка-вампир впивается в шею своего возлюбленного. Они поступают так не из злобы, они не могут

иначе, что подчеркивает их механическую природу. Вампир — не убийца, он лишь обессиливает свои жертвы, но в общем заинтересован в их сохранении. В противном случае они тоже становятся вампирами: связь вампира с сексом не случайна — вампир занят размножением — размножением субъектов и объектов вампиризма: таким вот образом вампир удачно олицетворяет экстенсивные экономические процессы.

6. Исчезновение капитализма

Крах естественной среды, коллапс технической среды и *реклама* — вот три грани, которые создают призму, внутри которой Капитализм (напишем и это имя с большой буквы) «внезапно исчезает» вместо того, чтобы стать видимым во всех своих деталях. В конечном счете, как это ни странно, именно третья грань этой призмы — реклама — является гарантией исчезновения капитализма. Реклама изображает «чистое» и ничем не обусловленное желание, и в недрах этого «эйдоса желания» содержится контрэкономический потенциал взрывоопасного свойства. Нельзя забывать, что реклама *дается бесплатно.*

Капитализм исчезает — что же это за сценка? Эта сценка — основное сновидение капитализма, сон о собственном конце. В этом смысле капитализм — это аппарат, постоянно производящий возрастающее количество эсхатологических эффектов (связь этих эффектов с сущностью технических вещей и систем часто обсуждается). Капитализм заставляет думать, что вместе с ним уйдет в прошлое и «человеческий мир». Вся капиталистическая реклама пропитана страхом и страстью к этому исчезновению: капитализм рекламирует Апокалипсис как абсолютный товар, поглощающий своего потребителя. Все рекламные материалы, фильмы, ко-

23. Заказ № 834.

миксы, компьютерные игры и наркотические галлюцинации капитализма содержат в себе этот message.

В сновидениях и галлюцинациях нашего времени (еще в большей степени, чем в культурной продукции наших дней) чувствуется присутствие нечеловеческих языков, постепенное и тщательное разворачивание их синтаксиса, предварительные инсценировки их не вполне еще индексированных взаимоотношений.

Языки животных и машин, языки вирусов, насекомых и стихий, микроязыки микрогрупп и фармакодинамические языки психоактивных препаратов и лекарств — эти языки (а также многие другие) способны почти незаметно «съесть капитализм», и «человек» станет тогда необязательным эффектом, что может возникать, а может и не возникать при переводе с одного из этих языков на другой.

Так это или нет, но это — «тайное» содержание капиталистической рекламы и капиталистического сновидения.

И вот капитализм исчезнет, этот вездесущий вампирчик, исчезнет в недрах своих сновидений — как будут вспоминать о нем?

Возможно, будут ставить капитализму в вину, что в своем ускорении он подорвал тот процесс исследования мира, что так долго считался «сущностью людей», и, чтобы завуалировать это неблаговидное деяние, он инициировал уничтожение тех объектов, на изучение которых у него не хватило времени или экономической заинтересованности[1] В этом различие между тоталитарным и капиталистическим подходом к уничтожению. Тота-

[1] С этим «непроизвольным» характером капиталистического уничтожения связано то обстоятельство, что капитализм (в отличие от тоталитарных режимов) постоянно «сожалеет» о том, что сам же беспощадно уничтожил, если только ему удается сформировать хоть какое-то воспоминание об уничтоженном.

литарные режимы уничтожали то или иное в результате состоявшегося «понимания» объектов, подлежащих устранению: скажем, коммунистическая власть уничтожала буржуазию, потому что «понимала» ее реакционную роль, или нацисты уничтожали евреев, потому что «поняли» их расовую несовместимость с арийцами, или в Китае уничтожали воробьев в результате «понимания» их вреда для сельского хозяйства. Капитализм предпочитает уничтожать «непонятное», и это не потому, что эти уничтожаемые объекты необъяснимы в принципе, а потому, что расходы (не только денежные, но и временные) на их понимание капитализму «практически» не удается вписать в орбиту своего актуального экономического интереса.

ЛОГОС И ЛОТОС. РЕПУТАЦИЯ ЗАБВЕНИЯ

Всем нам предстоит когда-нибудь стать прошлым. Таково наше будущее. И таково то простое и вместе с тем парадоксальное положение, в котором мы находимся по отношению к тому и другому — к нашему будущему и прошлому. Если мы мыслим себя конечными, то наше становление прошлым составляет неизбежное содержание нашего будущего.

В таком случае, с точки зрения конечной человеческой жизни, *изъять прошлое из будущего* означает изъять из будущего самого себя, означает не оставить следов или же стереть свои следы, «замести следы», т.е. позаботиться об уничтожении памяти о себе. Такого рода задача и возможная жизненная стратегия, подчиненная такой задаче, выглядят необычными, дерзкими. Поступать таким же образом, — значитв некотором смысле пойти против культуры, поступать наперекор могущественным культурным институтам, строящим свою деятель-

ность с опорой на пролонгированную память, в священный объем которой каждый охваченный культурой человек обязан стремиться внести свою лепту. Так называемые актанты культуры занимаются, как известно, тем, что «вписывают свои имена в историю», пытаются если и не в прямом смысле «увековечить», то хотя бы продлить память о себе и своих делах. Это касается политических деятелей, ученых, спортсменов, собственно «деятелей культуры», известных преступников, героев и других, имеющих касательство к славе. На долю остальных остаются фотографии и домашние видеозаписи, а также семейное предание и культура поименованных захоронений. Родственники и надписи (фотографии) на могилах призваны обеспечить (на тот или иной срок) существование «прошлого» в «будущем». Отсутствие могилы или анонимное захоронение часто рассматриваются как несчастье. Отсутствие потомков и других потенциальных носителей памяти также представляется поводом для скорби. Озабоченность проблемой оставления следа, таким образом, является одним из «неудобств культуры» (по выражению Фрейда). Эта озабоченность навязывается культурой как один из модусов подчинения частного общему, и, видимо, следует признать, что послушное следование по пути этой озабоченности есть не что иное, как проявление смирения. Или можно сказать, что это есть гордыня, которая на самом деле является смирением. Ведь культура не пытается создать даже видимость эгоистичной заинтересованности для тех, кто смиренно разделяет эту озабоченность (в отличие, скажем, от религий, разрабатывавших версии посмертного воздаяния). Тем не менее стремление к продлению памяти о себе описывается культурой как эгоистическое и альтруистическое одновременно, как то стремление, в котором эти два разнонаправленных вектора сливаются. Подобным образом дело обсто-

ит с желанием иметь детей (сублимированной версией которого можно считать озабоченность проблемой оставления культурного следа), поскольку и это желание часто описывается как идеальный консенсус личных и общественных интересов.

Тем самым задача «освободить будущее из прошлого» или же «изъять прошлое из будущего» (что, по всей видимости, одно и то же), если такая задача вообще может быть поставлена, видится как антикультурная, антиальтруистическая, антиобщественная. Такого рода поведение, стирающее память о себе, представляется асоциальным, безответственным, уклоняющимся от отчета, неозабоченно-эгоистическим, оно описывается такими идеоматическими формулировками преступной беспечности, как «после нас хоть потоп», или «а потом хоть трава не расти», или:

> Эх, пить будем, гулять будем,
> А смерть придет — помирать будем.

Чтобы освободить будущее от прошлого, следует изъять это прошлое «здесь и сейчас», в настоящем. И человек ежедневно совершает действия, которые буквально являются «изъятием прошлого из настоящего» (а тем самым из будущего). И от успешного осуществления этих действий зависят человеческая жизнь и здоровье. Речь идет о физиологических актах испражнения — о мочеиспускании и дефекации.

И мы знаем, что культура связывает свою судьбу с установлением контроля за этими актами: ребенка приучают контролировать свои выделения, затем создают гиперсистему сокрытия-канализации, дающую возможность испражняться сокровенно, невидимо для других.

Итак, культура постоянно занята, с одной стороны, памятью, ее сохранением и (с другой стороны) уничто-

жением, истреблением, сокрытием того, что войти в эту память не может, не имеет права (испражнения, мусор, отходы). И негативная ценность, минус-ценность скрываемого-выбрасываемого формирует соответствующую оценку той жизненной стратегии, которая ориентирована на неоставление памяти о себе: это называется «идти путем говна».

Однако было бы жестоко и несправедливо целиком и полностью солидаризироваться с вышеописанной «позицией культуры», тем более что культура, практикующая такую позицию, как выясняется, всего лишь одна из культур. «После нас — хоть потоп». Или можно сказать: «после нас (или даже «во время нас») хоть поток» — тот поток, который должен отчасти смыть наши следы, «отцензуривать» их. Не следует упускать из виду лечащую и гигиеническую функцию этого потопа-потока, смывающего прошлое. Вспомним конец трагедии «Царь Эдип», где безысходное бессилие человека перед лицом рока внезапно смывается словами «и объяли меня воды до дна души моей». Парадоксализм этой фразы содержит в себе ее правду: воды *доходят* до дна, они идут не снизу, а сверху. И цель этого лечащего потока — новое сокрытие-забвение дна, которое было обнажено и безжалостно иссушено солнцем разгадки.

Итак, необходимо сказать нечто в защиту жизненной стратегии, ориентирующей человека на стирание всяческой памяти о себе, на отказ от собственной могилы, в защиту позиции, которой, как было замечено выше, столь легко инкриминировать антикультурный, антисоциальный импульс. Апологетика забвения приходит, как известно, с Востока. И в центре иконографии этой апологетики размещается лотос, «цветок забвения» (словом «Лотос» часто называют стиральные порошки и средства для дезинфекции и очистки ванн, раковин, унита-

зов и других белоснежных поверхностей, что еще раз указывает на гигиеническую и очищающую функцию забвения). И, кроме этого почтенного культурного background'а, коренящегося в восточных традициях, имеется к тому же социально-политический и идеологический проект, современный и устремленный в будущее, респектабельный и альтруистический, и, что самое главное, представляющийся неизбежным, проект, непосредственно связанный с «не оставлением» и «стиранием» собственных следов, с задачей «освобождения будущего от тяжкого наследия прошлого», с задачей очищения и дезинтоксикации будущего. Речь идет об экологии.

Подобно тому, как, в свете сведений об угрожающем перенаселении Земли, порождение детей, еще недавно бывшее консенсусом личных и общественных интересов, уже не кажется делом столь безукоризненно прекрасным, также и «оставление культурного следа» уже более не принимается без оговорок. Экологический дискурс предъявляет «следам» новые и неожиданные требования. «Культурный след», оставляемый в жизни человеческим существом или сообществом человеческих существ, должен быть необременительным для естественной среды, он не должен угрожать другим, нечеловеческим формам жизни, он не должен быть громоздким, в обязанность ему вменяется компактность, легкость, не-токсичность, отсутствие долго действующих ядов, иначе говоря, этот след должен быть эфемерным, тактичным, «нежным», и желательно, чтобы он содержал в себе средства для своего довольно скорого и безболезненного самоустранения.

Экологический дискурс парадоксален: сам по себе он состоит из бесчисленных напоминаний («Помни о природе», «Помни о других», «Убери за собой!»), но цель всех этих напоминаний — обезвредить след, заключить человеческое существо в рамки забвения. Экологичес-

кая память ангажирована забвением: это логос на службе Лотоса, Мнемос, обслуживающий божественные потребности Амнезии.

Эту стратегию экологический дискурс унаследовал от буддизма (который не напрасно считается «духовным отцом» экологии), буддизм также парадоксален: он толкует об иллюзорности всего, но «принцип реальности», в результате этой экзегезы, лишь ужесточается, потому что под него подводится самый прочный из всех возможных идеологических фундаментов — пустота.

А как обстоит дело с другой задачей — *освободить прошлое от будущего*? Что это вообще может означать?

Поскольку прошлое *как таковое* недоступно для каких-либо манипуляций (с ним уже нельзя ничего «сделать», в том числе его невозможно освободить — оно уже освобождено самим фактом своей дезактуализации), остается понимать здесь под «прошлым» наличествующую в настоящем память. Кроме индивидуальной памяти существует коллективная, институциализированная: история, музеи, памятники и т. д. Эти институты памяти, естественно, сохраняют в числе прочих свидетельств и следов следы тех представлений о будущем, тех утопий, предсказаний, пророчеств, проектов и проекций, относящихся к будущему, которые возникали в разные периоды прошедшего. Значит, задачу «освобождения прошлого от будущего» можно понимать как проект стирания всех этих версий будущего, хранящихся в анналах, проект жесточайшей цензуры истории, в ходе которой все футурологически окрашенное вычеркивалось бы из прошлого. Следовало бы тогда уничтожить Апокалипсис, книги пророков, Нострадамуса, коммунистическую и научно-фантастическую литературу, технические проекты, работы футуристов и супрематистов, прогнозы погоды, гороскопы, а также бесчисленные

детские рисунки, карикатуры и журнальные иллюстрации, изображающие сценки из будущего. Вряд ли имеет смысл обсуждать такую возможность — это лишь очередная утопическая «сценка». Однако, помня о том, с чего мы начали — с того, что становление прошлым есть наше обязательное будущее, — можно по-другому понять смысл этой «задачи»: освободить прошлое от будущего означает *забыть о смерти, стать бессмертным.* Только в прошлом бессмертного существа, не знающего о смерти или же извещенного о своем бессмертии, не содержится никакого будущего, в его прошлом одно лишь *чистое прошлое*, поскольку само это бессмертное существо никогда не дезактуализируется. И его будущее тоже, в свою очередь, есть *чистое будущее*, никак не связанное с процессом становления в качестве прошедшего. Только знание о смерти увязывает прошлое и будущее в узел значимой идеологической интриги.

Итак, нам удалось вроде бы «расшифровать» или хотя бы как-то интерпретировать эти две задачи, которые в начале представлялись не совсем ясными:

1. *Освободить будущее от прошлого* означает установку на редактуру пролонгированной культурной памяти с целью сделать ее безвредной и необременительной с точки зрения «жизни», т.е. биосреды. Одновременно это означает признание индивидуальной смерти как завершенной в себе инстанции, не подлежащей никакой «обработке» и «разработке».

2. *Освободить прошлое от будущего* означает отказ от воспоминания (знания) о смерти, становление бессмертным.

Эти два «освобождения» тесно связаны друг с другом, и оба, в сочетании, вычерчивают перед нами внутренний горизонт экологического дискурса. Каждое из этих

«освобождений» является условием другого. Отказ от идеологических «разработок» индивидуальной смерти делает необязательной память о ней.

Пора сказать следующее: сами для себя мы никогда не сможем стать прошлым. «Я» это инстанция вечного настоящего. Невозможно сказать: я был я, а теперь я уже не я. Таким образом, мы допустили оплошность, сказав: *наше* будущее — стать прошлым. Это будущее не наше, оно принадлежит другим, тем другим, для которых мы когда-нибудь потеряем свою актуальность. Но мы и так обладаем бесконечно малой долей актуальности для миллиардов других, особенно для тех других, которые принадлежат к другим видам: мы *почти* совершенно неактуальны для пингвинов, лопухов, коал, сосен, утконосов... Особенно если мы экологичны, если мы обезвредили себя.

Экология намекает нам на то, что у нас нет уверенности в собственной конечности, покуда нам неизвестно, конечен ли наш мир, конечна ли вообще жизнь. Говоря экологически, мы не знаем, станем ли мы когда-нибудь прошлым, состоится ли наша история, или же она будет навсегда перекрыта актуальностью жизни.

Экологический дискурс ориентирован на предвосхищающее смерть «второе рождение» человека, на его рождение уже не как контрагента, а как агента жизненной среды, т.е. на идеологическое растворение в других формах жизни, представляющее собой репетицию соответствующего физического растворения. Угрозой бессмертию становится в этом случае общая смерть жизни (и символизирующая ее гибель отдельных видов), которую человек обязан предотвратить. Прежде всего человек, этот новый агент жизни, должен спасти жизнь и ее отдельные формы от последствий собственной истории. Фекалии и трупы людей безвредны для среды, но, будучи техногенным существом, человек оставляет другие фекалии и другие трупы — техническую

грязь, разрушение экологических микросред, синтетический мусор, тяжело перевариваемый жизнью. Именно этот ядовитый след человека, стираемый с колоссальным трудом или же вообще не стираемый, музеефицирующий сам себя в зонах патогенеза, является подлинным человеческим трупом и испражнением, чье накопление создает ту «полноту» и «переполненность», ту «усталость», которые и требуют в настоятельной форме скорейшего лечения в виде повышенных доз буддийско-экологической «пустоты».

В то же время всегда остается возможность «смерти жизни», происходящей не по вине человека. Но и эту «смерть жизни» человек обязан предотвратить. Многочисленные фантастические фильмы доказывают нам, что и научно-технический прогресс интерпретирует себя как агента и даже суперагента биосферы: он намерен защитить жизнь на Земле от случайных источников «общей смерти», имеющих нечеловеческое происхождение. В фильме «Армагеддон», например, таким источником является колоссальный, приближающийся к Земле, метеорит. Фильм не случайно начинается с образа нефтяной вышки в море, вокруг которой кружит катер Green Peace. «Камень, который отвергли строители, сделался главою угла». Именно те, кто представляются «поверхностным экологам» опасностью (бурильщики, физики-ядерщики, военные), на самом деле являются «глубинно-высотными экологами», чьи пенетрирующие способности, чья заглубленность в грунт позволяют им выйти в космос, выйти навстречу врагу-метеориту, чтобы пенетрировать его, пробурить до самой глубины, и туда заложить атомную бомбу — эту контрацептивную пилюлю, призванную предотвратить «рождение конца».

Законы эссеистического жанра требуют, чтобы текст претерпел своего рода «магическую трансформацию»

по ходу своего разворачивания. Эссе — это кентавр, обязанный продемонстрировать «плавный» переход рассуждения в повествование. Как я уже сказал, невозможно освободить прошлое и будущее друг от друга: *как таковые* они и так свободы, а как наличествующие в настоящем они нерасторжимо сцеплены в нем и составляют его, поэтому «освободить» их можно, лишь отменив настоящее. Отмена настоящего (де-реализация) осуществляется психоделикой, сном, галлюцинацией, а также, в меньшей степени, теми традиционными приемами, которыми располагают искусства.

Все это способно так или иначе обеспечить различные варианты ахронии, безвременья, внутри которых могут совершаться репетиции и инсценировки всевозможных «освобождений», вроде освобождений прошлого и будущего, о которых шла речь.

Поэтому хотелось бы разместить во второй части этого эссе развернутый пересказ сновидения, непосредственно затрагивающего темы будущего экологического рая бессмертия.

Собственно, это было даже не одно, а два сновидения, приснившихся мне в разные периоды жизни, которые я смонтировал вместе и передал литературному персонажу по фамилии Дунаев, герою романа «Мифогенная любовь каст».

Этому сновидению в романе предшествует другое, в котором герой (Дунаев) созерцает Исток Всего, неиссякаемый и вечно-юный поток, неописуемый человеческим языком, преисполненный непотревоженной свежестью и беспечным не-знанием о последствиях, длящийся параллельно остальному бытию и не подозревающий о нем, ясный и непостижимо-таинственный одновременно. Во сне Дунаев осознает «имя» этой

тайны — Энизма[1]. Слово «энизма», принесенное из сна, по всей видимости, является результатом скрещения двух слов — энигма (тайна) и харизма (экстатическое самоупоение).

Итак, сон Дунаева

Сначала ему снилось, что он поднялся высоко в небо и полетел на восток. Небо было плотно заложено белыми снеговыми тучами, из которых на землю шел густой, крупный снег. Его мгновенно облепило снегом со всех сторон. Все вокруг было полно серо-белой мутью, воздух был специфически тепловатый и сладкий, как бывает во время таких снегопадов. Он летел довольно быстро, но никуда не спеша, и постепенно его измученной душой все плотнее овладевало спокойствие и счастье. Он летел на восток. От Москвы — на восток.

Стремление к бегству, зародившееся в его сознании после сна об Энизме, привидевшегося в тупичке Московского метрополитена, теперь обрело форму совершенно простого действия. Это вдруг показалось элементарным: надо просто лететь на восток, все дальше и дальше удаляясь от оккупированных немцами территорий, от линии фронта, от мучительных побед и поражений.

Дунаев летел и летел во сне. Этот сон был странным, не похожим на другие сны — создавалось впечатление, что Дунаев провалился в какую-то щель и выпал в другое время и в другое место. Он летел над родною страной, углубляясь, дезертируя в ее необъятность, в ее безграничность. «Ведь Родина это тоже Энизма», — подумалось Дунаеву, но как-то неуверенно, смутно, как будто он уже начал забывать, что означают слова «родина» и «энизма».

[1] В реальности сон об Энизме приснился Сергею Ануфриеву в Вене, в октябре 1991 года. Этот сон описан в его диалоге со мной «Закомплексованный ебарь Костя Сергиенко».

Родная страна под ним была не такой, какою он ее знал, и время в ней шло иначе. Много дней и ночей, как показалось Дунаеву, он провел в полете и за это время ни разу не увидел под собой города или завода — только заснеженные леса, замерзшие речки. И все так же шел густой, липкий снег. Иногда он спускался на землю возле какой-нибудь деревни, заходил в какой-нибудь дом, молча ел то, что ему предлагали. Все в этих деревнях было неясным, и сами они больше походили на полустанки: окна комнат, где ел Дунаев, выходили всегда почему-то на железнодорожные пути, а еда была обильная, однообразная и пахла вагоном поезда. Видимо, из-за этого Дунаев вскоре прекратил полет и продвигался дальше в глубину страны на поездах. Как-то незаметно он стал членом какой-то экспедиции, кажется геологической. И он был уже не Дунаев, а другой человек. И было непонятно, и смазывалось все сильнее внутри этой бездонной временной щели, наполненной прохладой безграничного и полупустого пространства, то ли это Дунаев видит этот сон, валяясь на поле боя среди убитых солдат где-то под Москвой, то ли это какой-то другой человек живет свою жизнь совсем в другом времени. И все-таки это был сон, и Дунаев чувствовал себя спящим в новой жизни, ничего не понимая и ни о чем не спрашивая в этом более тихом и полубесцветном мире. У него было только одно желание, только одна настоятельная потребность — двигаться на восток, постоянно перемещаться в восточном направлении. Это он и делал в составе своей экспедиции. Средства перемещения и скорость не волновали Дунаева, он покорно двигался вместе с группой: они то шагали километр за километром по лесным тропам, с рюкзаками за спиной, то день за днем шли на лыжах, то плыли на лодках по широким, незамерзающим рекам, то забирались в пустые вагоны товарняков, идущих в нужном им направлении. Перемещение на восток доставля-

ло Дунаеву странное счастье, а когда они перевалили через Уральский хребет и ступили на землю Сибири, это счастье стало еще более плотным и прочным.

У Дунаева была теперь другая фамилия — Зимин — и другой облик. Он был высоким, крепким, широкоплечим человеком в свитере грубой вязки, в галифе из толстой непромокаемой ткани, в больших тяжелых ботинках, куда заправлены были шерстяные носки. Постепенно он начинал понимать, куда он попал. Это, вроде бы, было Будущее, причем Будущее довольно отдаленное. Война, в которой Дунаеву пришлось участвовать в столь странной роли, закончилась давным-давно и почти забылась. В Советском Союзе было построено коммунистическое общество, и то пространство, где Дунаев теперь находился в облике человека по имени Зимин, это и был КОММУНИЗМ.

Дунаев почти всю жизнь свою был коммунистом, он верил в то, что в будущем коммунизм станет реальностью и что все люди будут жить лучше и правильнее, но при этом он никогда особенно не задумывался о том, как все будет выглядеть, когда эти мечтания осуществятся. И вот теперь он имел возможность наблюдать воочию это исполнение желаний.

В стране теперь было как-то свежо и пустынно и очень тихо. Никогда прежде Дунаев не подумал бы, что при коммунизме будет такая тишина. Не видно было ни больших городов, ни фабричных и индустриальных комплексов, ни лагерей. Вообще людей было немного, и не было никаких мест, где бы они концентрировались. В основном было много экспедиций: небольшие группы людей перемещались по глухим диким краям в разных направлениях, что-то исследуя, собирая какую-то информацию. Они часто встречали другие экспедиции, порой совсем немногочисленные: пять человек, четыре, три, даже два человека. Иногда это были коллеги-геоло-

ги, иногда этнографы, показывающие с гордостью записи о каких-то национальных обычаях и обрядах, перерисовки узоров, найденных где-то на рубашках и юбках, составляющих чье-то свадебное приданое, этнолингвисты с интересными списками неких наречий, ботаники с диковинными гербариями, собиратели бабочек, орнитологи, антропологи с черепами, археологи с серебряными и бронзовыми наконечниками стрел, исследователи речных рыб, фотографы, собирающие снимки антропоморфных или зооморфных аномалий рельефа, составители атласов, уточняющие ту или иную деталь для особенно подробной карты, и прочие... Беседы с ними порой были захватывающе интересными, но Зимин, усталый за день, обычно засыпал посреди очередного рассказа, падал лицом на куртку, расстеленную на земле. Товарищи переносили его в палатку.

В особенно диких и глухих местах Сибири люди жили по старинке, как века назад. Это были так называемые «архаические зоны».

Однажды они увидели, как человек кричит на корову, ругая сидящего в ней духа. Спутники Зимина остановились как вкопанные, и смотрели на этого человека в крайнем изумлении. Они никогда не слышали, чтобы человек производил такие громкие, резкие звуки без помощи специальных инструментов — музыкальных или каких-либо еще. Один из геологов, увлекавшийся рисованием, полный молодой человек с белым лицом и рыжими волосами, вынул блокнот и набросал силуэт мужчины и коровы.

Вскоре произошло следующее: они остановились в доме у одной женщины. Жили пару дней спокойно, пили молоко. Хозяйка приняла их радушно, но редко выходила из своей комнаты. Только потом выяснилось, что она сумасшедшая. Это вышло наружу накануне вечеринки, которую договорились устроить с людьми из

фольклористической экспедиции. Те жили в соседнем доме: там были две девушки, одна из них умела петь и играть на гитаре. Хозяйка вдруг появилась, вся дрожа, и стала причитать: «Ах, вы, кровопийцы, душегубы! Все кровию насытиться не можете, все вам мало! Вчера плетень приподняла — а под ним трупы, трупы... Ковровую дорожку приподняла — снова мертвые тела без счета. Когда же вы утихомиритесь, нелюди?!»

Геологи молчали. Рыжий парень, любитель порисовать, вскинул на плечи рюкзак. «Я иду к Черной Луже за оправданиями», — сказал он и ушел. Остальные пожали плечами и стали готовиться к вечеринке. Вскоре она была уже в разгаре. Зимин стоял в дверях между двумя комнатами, прислонившись к дверному косяку. В одной из комнат сидели люди, девушка в бежевом свитере тихо перебирала струны гитары и пела какую-то протяжную песню. Другая комната была полуосвещена и пуста: на полу, почти в центре комнаты, лежали чьи-то упавшие очки. Зимин почувствовал, что под кроватью, стоявшей в глубине полутемной комнаты, что-то пошевелилось. Его охватило характерное для кошмара ощущение ужаса, липкое и порождающее внутреннюю неподвижность, как если бы он выпил глоток холодного клея. Он увидел, что из-под кровати выползли очки — точно такие же, как те, что валялись посредине, но он понял, что сотканы эти вторые очки из какого-то потустороннего желеобразного материала, обладающего собственной смертоносной жизнью. Очки-дубль поползли по направлению к другим очкам, по направлению к своему материальному двойнику. Ужас усилился. Зимин «понял», что это и есть страшная разгадка хозяйкиных безумных слов о бесчисленных мертвых телах, найденных под плетнем и под ковровой дорожкой. Он «понял» также, что когда эти «очки-убийцы» доползут до реальных очков и сольются с ними — тут-то и начнется настоящий кошмар. Усилием

воли он заставил себя сдвинуться с места, прошел через комнаты с людьми, быстро собрал свой рюкзак и, не говоря никому ни слова, вышел из дома.

Путь его лежал поначалу к Черной Луже, где он рассчитывал найти рыжего рисовальщика, чтобы вместе продолжить путь. По следу рисовальщика он шел два дня. Он знал, что идет верно, потому что у рыжего была привычка оставлять пейзажные зарисовки там, где он их делал: обычно он нанизывал рисунок на какую-нибудь ветку. Однако идти Зимину было трудно, и становилось все труднее и труднее. Дело было в том, что дорога к Черной Луже вела в северо-западном направлении. На рассвете третьего дня, когда до Лужи оставалось не более шести-семи часов ходьбы, Зимин не выдержал и повернул на восток.

Через какое-то время наступила весна. Константин Зимин встретил ее на реке. Он уже был членом другой экспедиции, к которой примкнул в бескрайних просторах Восточной Сибири. Чем эта экспедиция занималась, он не знал. Они делали какие-то пометки на деревьях, на камнях, но Зимину ничего не объясняли, а он был нелюбопытен. Он хорошо греб, умел мастерски обходить все препятствия на реке, на привалах рубил дрова, разводил костер, варил незамысловатый суп — делал все, что от него требовалось. Они двигались на восток, а больше его ничего не интересовало.

«Архаические зоны» давно остались позади, и ничего странного уже не происходило. К концу весны они уже были в Хабаровском крае, а переход весны в лето встретили там, где раньше был Благовещенск. Теперь здесь располагался лес, но довольно ухоженный, прорезанный дорожками для прогулок. Между деревьями стояли кое-где небольшие домики. Люди были незаметные, немногословные. Зимин запомнил одного пожилого человека, который каждый вечер читал газету в беседке,

при свете настольной лампы под большим стеклянным абажуром. Он заметил также девушку с дрессированной собакой. В лесу был маленький круглый пруд, через который перекинут был мостик. На этом мостике она дрессировала свою собаку — собака ходила на задних лапах, а девушка стояла перед ней неподвижно, сжимая в руках мячик, оклеенный серебряной фольгой.

Члены экспедиции разошлись по домикам и не собирались продолжать путь. Зимин пытался найти попутчиков, чтобы дальше продолжить путешествие, но почему-то никого не нашел. Тогда он решил идти один. Он решил дойти до границы с Китаем и, возможно, перейти ее. У него имелся компас и подробная карта, и он двигался строго по карте.

Вот и последний лес перед границей. Зимин весело шел по узкой лесной просеке. Вокруг громко пели и перекликались птицы, гулко стучал дятел в глубине чащи, цвели травы, белки, как рыжие огни, сновали по ветвям. Он ускорил шаг, вышел на опушку леса и застыл.

Перед ним, там, где должна была проходить граница, земля обрывалась. Далее не было ничего, как будто мир обрезали ножом. Только белая, бездонная пустота. Он поднял голову — небо тоже обрывалось, причем выглядело это, как ни странно, довольно естественно, как на рисунке, где и небо и земля беспечно граничат с белизной бумажного листа.

Он был в том варианте бытия, где существовала только Россия — одинокая, огромная, повисшая в белой пустоте.

Это открытие ошеломило того, кто стоял на границе этой пустоты. Он больше не знал, кто он, — Константин Зимин, или Владимир Петрович Дунаев, или кто-то еще. За ним шумел лес. Впереди была пустота.

Возникло чувство близкого пробуждения. Но оно, возможно, было обманчивым. На деле это, скорее все-

го, была волна горячечного бреда, проникшая внутрь сна и захлестнувшая мозг сновидца. Однако теперь, благодаря этому столь знакомому и родному привкусу невменяемости, стало вдруг совершенно ясно, что он снова парторг Дунаев и никто другой. Чувства вспыхивали и гасли в его душе с невероятной скоростью, как шутихи над пьяным праздником. «Вот ОНО! — гудело в голове. — Вот она — ЗАПИЗДЕНЬ! Здесь ВСЕ кончается. Какие там фашисты! Да нет во Вселенной других фашистов, кроме вот этого вот — белого, чистого... Вот ОНО — фашист! Ну здравствуй, хуй без масла. Что теперь скажешь?! Я ведь дезертир. Там сзади, далеко, где другое, там воюют... А я съебнул, укатился... Ну что ж, дезертировать — так дезертировать до конца! Надо все предать, ВСЕ!»

Безумная жажда какого-то окончательного, головокружительного падения овладела вдруг Дунаевым. Он почувствовал страстное, явно бредовое желание совершить какую-то космическую подлость, чтобы от брезгливости перед этим поступком «все самое главное» передернулось бы до своего основания. Он стал лихорадочно вертеть головой, всматриваясь в пустоту. Мысли рождались словно бы не мозгом, а какой-то воронкой.

«Сейчас я стану не просто дезертиром, я стану предателем Родины! — подумал он. — Я продам ее! Продам за три копейки! Но кому? Да и какую, собственно говоря, Родину? Нет, надо продать САМОЕ ГЛАВНОЕ!»

Ему внезапно вспомнилась Энизма и то неповторимое чувство, с которым он подсматривал за этим поющим, неиссякаемым и таинственным «медом дна» сквозь то «окошко». И даже показалось в воспоминании, что «окошко» действительно было реальным, круглым окошком, как бы полузавешенным ситцевой, истончившейся от ветхости, занавесочкой.

«НАДО ПРОДАТЬ ЭНИЗМУ! — вспыхнуло в его сознании. — А найдется ли покупатель — неважно! Авось отыщется!»

С этой шальной мыслью, несмотря на дикий страх, молниями скачущий сквозь безумие, он шагнул вперед, в пустоту. Он ожидал падения и в первый момент зажмурился. Но сразу же открыл глаза. Может быть, он и падал — определить было невозможно. Но он продолжал жить и не задыхался. Он сделал еще шаг вперед. Показалось, что по пустоте можно идти, как по перине, слегка проваливаясь при каждом шаге, но, в общем, сохраняя некоторое ощущение движения.

«ЭЙ, КОМУ ЭНИЗМУ! — заорал он изо всех сил. — ЭЙ, НАЛЕТАЙ! ЭНИЗМУ БЕРЕМ! ЭНИЗМУ КТО ЗАБЫЛ? ЭНИЗМУ КОМУ? КОМУ ЭНИЗМУ?»

Ничего уже совершенно не соображая, он «шел», вроде бы углубляясь с каждым «шагом» в полное отсутствие всего. «Шел», однообразно выкрикивая «Кому Энизму?» резким, как звук спортивного свистка, и вместе с тем залихватским голосом. Вскоре ему показалось, что сам он с каждым «шагом» уменьшается, и он понял, что постепенно теряет себя в пустоте, удаляется сам от себя, исчезает. И голос его становится все тоньше и тише.

Чтобы не видеть собственного исчезновения (к которому внутренне он был полностью готов), Дунаев закрыл глаза. За закрытыми веками не было белой пустоты: там разливались какие-то подвижные, желто-зеленые лужи яда, там все пульсировало. Но, всматриваясь в этот пестрый хаос, на задворках его он обнаружил картинку: он идет по бутафорской деревенской улице, уставленной декорациями домиков с яркими наличниками. Всюду искусственный снег, падающий сверху и кудрявыми волнами вылетающий из-за кулис. Он — актер, исполняющий роль коробейника. И якобы даже исполняется, совсем тихо и фальшиво, песня:

24. Заказ № 834.

> Эх, полна, полна моя коробушка —
> Есть и бархат, и парча...

Синеет крошечный ненастоящий вечер, горят керосиновые лампы и пылают фрагменты самоваров в окошках. Чувствуется, что кто-то где-то отдувается после долгого чаепития.

> Ты постой, постой, красавица моя,
> Дай мне наглядеться, радость, на тебя! —

пел Дунаев внутри себя плоским, беззвучным голосом, как бы обращаясь к самому себе, в то время как его реальный, звучащий вовне голос все повторял: «КОМУ ЭНИЗМУ, КОМУ ЭНИЗМУ, КОМУ ЭНИЗМУ?» Вдруг он осознал, что на самом деле механически повторяет лозунг: «К КОММУНИЗМУ!»

К этому моменту «красавица» (т.е. сам Дунаев) уже заколебалась на грани окончательного исчезновения. Но он успел еще подумать, что сделка, задуманная им, давным-давно уже осуществилась, и тот загадочный, затихший коммунизм, который ему пришлось увидеть глазами человека по имени Зимин, возник как раз в результате этой самой продажи Энизмы в пустоту, где ее некому было купить. Ему не пришлось уже усомниться в этой «догадке» — он проснулся.

Этот сон описывает обмен, в ходе которого Исток Всего обменивается на Абсолютную Пустоту. И этот обмен описывается как условие экологического будущего, как условие «тишины», т.е. как условие воссоздания природы в новом качестве — в качестве экологического музея.

Пробуждение помешало Дунаеву допеть песню о коробейнике, песню, которая тоже посвящена обмену —

сексуальному и товарному. Допоем же эту песню за Дунаева:

Знает, знает ночь глубокая,
Как поладили они!
Распрямись ты, рожь высокая,
Тайну свято сохрани!

СОН НАСТИ О ГИТЛЕРЕ

Великая Отечественная война.

Я живу с небольшим партизанским отрядом в лесу, кажется, в Белоруссии. В какой-то момент меня вызывают в землянку к нашему командиру. Вхожу в нее и вижу людей в военной форме и еще несколько в белой камуфляжной одежде. Они изучают карту, разложенную на столе. У них уютно и хорошо.

Приятно пахнет папиросами. Заметив меня, они ласково приглашают садиться к столу. Командир садится напротив меня и говорит: «Мы пригласили вас сюда, чтобы поручить очень важное и опасное задание. От успеха его выполнения зависит не только жизнь нашего отряда, но и исход нашей войны. Мы выбрали именно вас, потому что вы смелая и сообразительная девушка. Уверен, что вы справитесь». «Я постараюсь», — тихо отвечаю я, рассматривая черные блестящие ремешки его бинокля. «Ввиду сложности и опасности задачи, пойдете вы на задание не одна. У вас будет напарница». Я радуюсь в душе этому сообщению. В этот момент в землянку входит Катя Мелешкова (девушка, у которой я снимала квартиру в Петербурге). Она снимает ватник, остается в военной форме и садится рядом со мной. Мы радуемся встрече.

Далее командир объясняет, что в одно из селений в самое ближайшее время будет доставлен Адольф Гитлер.

На фронте сложилась сложная ситуация, требует его личного присутствия. Как долго он пробудет в наших краях — неизвестно. Но наш отряд оказался ближайшим до места его планируемого пребывания, и более высокое командование считает необходимым использовать все шансы. Мы же с Катериной должны уничтожить вождя всех фашистов, ликвидировать, убить, отравить Гитлера. В общем, как угодно отправить его на тот свет, чего бы нам это ни стоило, хоть бы и наших девичьих партизанских жизней.

Для этого нас перебросят на ближайшее по возможности расстояние до поселка.

Переход осуществляется долго. Мы устаем. Некоторое время нас сопровождают люди в белом. На нас с Катей одеты какие-то тулупы и платки — типа сельские девушки. В поселок попадаем к ночи. Разыскиваем дом, где находится наша «явочная квартира». Мы должны были оказаться родственницами живущей там старухи. Все проходит гладко. Она нас узнает.

Утром к нашей хозяйке приходит какая-то тетка. Мы с Катей усердно хлопочем по хозяйству.

Во время их разговора со старухой выясняется, что штаб немецких офицеров будто бы переезжает в новое помещение. Так решили жители поселка, так как из их числа стали набирать плотников и других рабочих для починки старой барской усадьбы.

Мы сели с Катей к теткам пить чай, и моя напарница ловко расспросила соседку про усадьбу. Та сообщила, что местное командование ранее занимало здание школы. Что в общем-то они не злыдни, интеллигентные и даже скромные. По ее мнению, их поселку повезло по сравнению с ближайшими.

Потом она радуется за старуху, что у нее такие проворные помощницы отыскались, и говорит, что для

«нового» штаба набирают девушек для работ на кухне. «Старухи им не нужны, девушек подавай. Дом большой, видно, все у них там будет», — заключает она напоследок и уходит.

Нам становится понятно, что «скромное» местное командование не собирается переезжать никуда из школы. Оно готовит усадьбу для приезда своего Гитлера. Реставрирует и обустраивает гнездо для принятия важного гостя.

Мы решаем пойти наниматься работницами на кухню.

Усадьба выглядит как обычная дворянская дача, желтого цвета, с облупившимися до предела стенами. Принимают нас действительно вежливо. Говорят по-русски с сильным акцентом. Нас определяют сотрудницами буфетной. Выдают нам красивую черную форму с белыми отложными воротниками и манжетами. Далее мы прослушиваем плохо понятный курс обучения, в котором фигурируют разнообразные хрустальные вазочки и большое количество щипчиков для разной еды.

Реставрация усадьбы идет полным ходом.

В какой-то момент суета в нашем желтеющем на глазах улье начинает сгущаться. Офицеры нервничают. Кто-то бледен, кто-то излишне румян, по лестницам носятся люди.

Мы с Катей понимаем, что к нам летит наша пчелка. Сердца наполняются какой-то торжественностью. Мы даже как-то похорошели. Как будто из двух спирохет вылупились, «девицы в соку».

Дальше много электрического света. Звук подъезжающей машины. Хлопанье дверью. И тишина.

Постепенно приходит понимание, что Гитлер в одном с нами доме.

Впервые мы видим его на одном с нами этаже стремительно идущим в окружении большой свиты. Затем оказываемся в одной столовой. Там к нам подошел ка-

кой-то человек и сказал, что нас просят убрать пыль в кабинете Гитлера.

Кабинет этот занимал большой танцевальный зал, с большим количеством окон.

Когда мы вошли, Гитлер играл на черном рояле, расположенном в углу залы, очень низко склонившись над клавиатурой. Практически лежал на ней.

Он долго нас не замечал, потом все же заметил и спросил, после долгой паузы, понравилась ли нам его игра?

Мы однозначно закивали. Играл он действительно хорошо.

Далее проследовал еще ряд произведений. Он стал проявлять к нам любопытство. Часто спрашивал, почему мы грустные? Шутил с нами или пускался в философские рассуждения. В общем, откровенно нам симпатизировал. Мы тоже очень расслабились, буквально даже прониклись к нашему врагу № 1. Мне он кажется несчастным, Кате прекрасным. Мы даже в какой-то момент как будто забываем настоящую причину нашего появления в усадьбе.

Оставаясь вдвоем, обсуждаем «нашего» Адольфа весело и упоительно, он кажется нам каким-то чудом, что-то типа Деда Мороза.

Вдруг появляется наша старуха и напоминает, что пора приступать к планированию убийства.

Мы начинаем рыдать при одной лишь мысли об этом. Но постепенно в нашу зимнюю сказку проникает воспоминание о данной клятве. Время шло. Нужно было действовать.

Гитлер встретил нас заплаканных. Он куда-то собирался. Спросил в очередной раз, почему мы такие грустные, и сообщил о своем отъезде на ближайшие несколько дней. Мы стали просить его не уезжать. Он посмеялся над

нами. Далее я смело высказала предположение, что его генералы отравят нас, как только его машина скроется за поворотом. Они давно ревнуют к нам своего вождя. Так мне подсказывало сердце. На это мое предположение Адольф весело сказал, что знает более подходящее русло для реализации моих фантазий. Затем, стоя напротив окна, за которым плавно падал снег, он торжественным образом поручил нам с Катей сделать праздничное украшение усадьбы к приближающемуся Рождеству. Попросил не скупиться на декорации и украшения.

Мы же пообещали, что вернется он в праздничный, сказочный терем.

Глотая слезы, мы украшаем стены, люстры, колонны.

На окнах мы имитируем большие резные наличники. Они получаются полыми и широкими. В них мы помещаем взрывчатку, очень большое количество.

Мы покидаем усадьбу, скользя в мягких тапках по паркету из залы в залу. Идем под разноцветными снежинками, сделанными нами из фольги. Путаемся в серебряном дожде и мишуре. Думаем, что получилось зимнее царство и Адольфу понравится.

Затем возвращаемся в дом старухи. К вечеру наша прекрасная, умная жертва возвращается в свое логово. Мы понимаем это по свету и звуку его машины.

Потом видим, как зажигаются окна второго этажа усадьбы.

Вот сейчас он видит, какое чудо ему приготовили мы.

Плача и осознавая нашу сильную и ничем не восполнимую и незаменимую любовь к Адольфу Гитлеру, мы с Катей нажимаем на кнопку.

В этот момент усадьба озаряется яркой огромной вспышкой. За ней следует ряд мелких световых брызг, напоминающих скорее праздничный фейерверк, а не взрыв. Потом вся поляна, на которой находилась усадьба, заплывает мягким розовым светом.

Комментарий к сну Насти о Гитлере

В этом чудесном сновидении девушки, которым поручают убить Гитлера, влюбляются в него и тем не менее выполняют задание.

О чем же этот сон? Неужели он, как античная трагедия, повествует о конфликте между любовью и долгом? Вряд ли. Возникает подозрение, что девушки влюбляются в Гитлера потому, что любовь — их оружие, которым они могут уничтожить своего врага. Они убивают Гитлера не взрывчаткой, спрятанной в подоконнике, а любовью — и доказательством тому служит блаженный розовый свет, который поглощает фюрера и усадьбу, где он живет.

Советские люди побеждают благодаря своей любви к Родине — стоит этой любви обратиться вовне, на врагов, и она становится сокрушительным оружием.

Данное сновидение является великолепной экранизацией понятия terror of Love.

Гитлер — чудесное, доброе, умное и трогательное существо, несмотря на то что он является эпицентром зла. Но, как известно, в «центре циклона» тихо и спокойно.

СОН НАСТИ ПРО ТЮРЬМУ

Каким-то ветром меня занесло в Бангкок. В городе живет очень много людей, и они текут по нему длинными змейками.

Не помню, как именно и за что, я оказываюсь в местной тюрьме. Камера напоминает больничную палату советской больницы, дореволюционной постройки. Высокий потолок и три арочных больших окна.

Когда меня привели туда, в «палате» уже находились 2 тайца, точнее, муж и жена. Вид у них был весьма заби-

тый, но не злой и не агрессивный. Они долго со мной не разговаривали. На вид им было лет по 50.

Мне никто не объяснял, что будет со мной дальше и в чем именно меня обвиняют.

В палату (камеру) изредка заходила женщина в белом халате, приносила нам еду.

Один раз мне удалось выглянуть в коридор. По нему прогуливались два тайца довольно высокого, как я уже успела к тому времени понять, для тайцев роста. У каждого было по автомату.

Неизвестность становилась невыносимой, и пришлось вступить в контакт с соседями по несчастью.

Выяснилось, что они, так же как и я, не знают, за что их тут держат. Их было жалко. Давно уже тут чахли, и дома их ждал ребенок, который к тому же был и нездоров.

Сидели мы долго. Они рассказали мне про смену политической власти, про беспредел, который устраивали какие-то диктаторы. При этом я заметила, что несправедливостью они это не считают. И как будто бы даже принимают как должное.

Разобраться во всем этом было сложно, терпеть невыносимо, и я решила осуществить побег.

Тайцев тоже стала уговаривать бежать. Они энтузиазма не проявили никакого. Я начала отчаиваться.

Солнечным днем, стоя у большого окна, выходящего во двор, я увидела, как из окна напротив вылезает девушка. Она спускалась вниз с помощью капроновых колготок, связанных между собой. Я подзываю к окну своих соседей и в возбуждении указываю на эту сцену.

Они улыбаются, радуются за беглянку, но энтузиазма к моим планам по-прежнему не проявляют.

На прогулки женщин выводили отдельно от мужчин.

Тайку и меня выпустили погулять по внутреннему двору нашей тюрьмы. Во время прогулки я в очередной

раз пытаюсь ее убедить в легкости побега через окно. Главным моим аргументом является то, что этого от нас никто не ожидает.

Она не соглашается и говорит, что муж ее не согласится точно. Их очень пугает человек с автоматом, контролирующий внутренний двор, куда и выходит заветное окно.

Я пытаюсь убеждать опять. Говорю, что автоматчик может отойти поссать или еще для чего-нибудь. Нам просто нужно следить, когда выдастся наша минута.

В процессе этого разговора мы покидаем внутренний двор. Я чувствую, что заронила в тайку тень сомнения.

Обогнув двор, мы к удивлению замечаем, что два полицая, охраняющих внешнюю сторону тюрьмы, заняты проверкой документов у каких-то задрипанных прохожих.

Я понимаю, что у нас есть несколько волшебных минут. Беру тайку за руку и серьезным, внушительным голосом говорю, что на свободе в ней нуждается их больной ребенок и что Хе (так звали ее мужа) одобрил бы ее поступок. Большего шанса у нас не будет, и завтра нас всех, может, и расстреляют в этой тюрьме.

Она соглашается наконец.

Мы под руку, очень спокойным прогулочным шагом выходим за пределы жуткого места.

Оказываемся на оживленной улице. Тайка тут же меня покидает. Говорит, что едет в какие-то трущобы, к ребенку.

Я в охуении иду по незнакомым улицам незнакомого города.

Понимаю только, что скорее нужно покинуть квартал, так как рядом тюрьма и нас могут хватиться.

В это время ко мне приклеивается турок мефистофелевского вида. Видит, что я иностранка и пытается со мной познакомиться.

Звать его то ли Арко, то ли Арчи. Я говорю, что меня должны убить и что я сбежала из тюрьмы. Прошу его отвести меня туда, где можно встретить русских или какое-нибудь скопление европейцев. Он соглашается и везет меня в какое-то центральное городское место.

Мы доезжаем до площади, мощенной крупным прямоугольным камнем, ее окружают какие-то офисы и магазины. «Здесь ты и встретишь своих русских», — говорит турок и быстро меня покидает. Я тупо стою на площади возле стеклянных витрин.

Вдруг вижу, как открывается дверь какого-то офиса и оттуда выходит высокий мужчина с пластмассовым стаканом кофе в руке, рядом с ним какая-то толстуха сочно смеется и говорит по-русски.

Я буквально налетаю на них с вопросами кто они и откуда. Выясняется, что они русские, живут в Америке, а здесь находятся по делам своей фирмы.

Я рассказываю им коротко, что со мной произошло, и прошу какой-либо помощи, так как у меня нет денег, паспорта и вообще ничего нет.

Они мне сочувствуют, угощают кофе, но конкретной помощи не предлагают. Но все равно рядом с ними мне гораздо комфортнее; к тому же они ждут русского журналиста, который работает здесь на иностранное издание. Говорят, возможно, он сможет чем-то помочь.

Через некоторое время появляется молодой брюнет, пафосно здоровается с русской парочкой. Они представляют ему меня и пересказывают мои проблемы.

Затем они переходят к обсуждению политического беспредела, происходящего вокруг. Они воодушевлены и смеются от собственной прозорливости. Журналист мне сочувствует и даже обещает написать о моем случае статью в какое-то известное издание. Я говорю, что мне это не нужно, а нужны документы, чтобы выехать отсюда хоть куда-нибудь.

Он смотрит на меня масленым взглядом и обещает что-нибудь разузнать в своей редакции. Мы договариваемся о встрече на следующий день. Все трое дают мне немного денег и уходят.

Остаток дня я таскаюсь по Бангкоку, ем похлебку и ищу где бы переночевать. В результате нахожу в каких-то трущобах барак, набитый народом, где можно переночевать за имеющуюся у меня сумму.

Барак находится возле завода, производящего металл. Во дворе ободранные тайцы жгут костры. Воняет тухлой рыбой. Я сплю на циновке, завернувшись в какой-то платок.

Слава богу, тайцы спокойные и никто до меня не доебывается. В любом случае, думаю я, это лучше, чем тюрьма.

Я долго не засыпаю и разглядываю через ресницы людей, присутствующих в бараке. Это какие-то чудовищно бедные семьи с большим количеством детей. Дети не плаксивые. В бараке холодно и почему-то настежь открыта дверь во двор.

Утром вспоминаю, что обещала встретиться с моей тюремной подругой — тайкой. Но до встречи с ней еду на старую площадь, чтобы встретиться с журналистом.

Присутствуют те же русские из Америки, сам журналист и одно новое лицо. Мужчина лет 45, с седой бородой.

Мои вчерашние знакомые по-прежнему пафосничают и пьют кофе. Видимо, это время обеденных перерывов здесь. Я окончательно понимаю, что помощи от них ждать не стоит. Кто такой этот новый господин с ними, я не знаю. Он затевает со мной долгий разговор. Объясняет, что здесь крайне сложно подделать документы, но обещает помочь.

Новый знакомый вызывает у меня симпатию, и жизнь уже не кажется мне такой отвратительной.

Затем я еду на встречу с тайкой. Ужасно радуюсь, увидев ее. Мы выбираем уединенное место, садимся на скамейку. Я рассматриваю ее и нахожу элегантной. На ней крупные, из искусственного жемчуга бусы, белые туфли, в руках сумка — тоже белая. Ее большущие глаза были такими же грустными, как в тюрьме, но вся она была гораздо живее. От нее я узнала, что побег наш обнаружился. О содеянном она нисколько не жалеет, так как ухаживает за больным ребенком. Ее мужа — Хе — приговорили за что-то к расстрелу. Казнь состоится сегодня в 6 вечера, на такой-то площади.

«Я специально так нарядилась, чтобы попасть на казнь Хе. Так меня никто не узнает. Так я lady», — сказала она, нервно трогая сумку.

«Пожалуйста, давай не пойдем, это ужасно, увидеть, как убьют бедного Хе», — умоляю ее я.

Она не соглашается и говорит, что я тоже должна пойти с ней, и увлекает меня сначала в автобус, потом в транспортный поток немыслимых масштабов.

Из окна автобуса я вижу зеленый цвет какой-то реки и это меня развлекает. Обожаю, когда реки зеленые. Мы выходим у большой площади, выстроенной в виде квадрата. Она оборудована большим количеством сидячих мест, устроенных амфитеатром. Сиденья покрыты красным бархатом. Вся площадь по периметру окружена огромным количеством белых цветов.

Мы садимся на свободные места. На арену выводят Хе, и начинается долгий тайский базар, кажется, его хотят помиловать.

Я думаю о своем новом знакомом с седой бородой. Неожиданно встаю со своего места и, не попрощавшись с тайкой, ухожу и направляюсь к тюрьме.

День стоит чудесный, весенний, солнечный, свежий. Распускаются цветы, и громко чирикают птички. Я захожу во внутренний двор. Охрана отсутствует. Окно на-

шей камеры открыто. «Проветривают помещение перед новыми гостями», — думаю я. Легко и ловко я забираюсь на второй этаж, проникаю в окно.

Палата залита солнцем. Красиво блестит белая облупившаяся эмаль на тумбах и кроватях. Я вижу свой рюкзак, в котором обнаруживаю свой паспорт.

Очень быстро покидаю тюрьму и еду на встречу с седобородым господином. Чувствую, что мои шансы вырваться из этой экзотики значительно увеличиваются.

На этом сон заканчивается.

ПАТРИОТИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ О СЕКСЕ

Знаменитые слова некоей женщины, произнесенные ею в одной из позднесоветских телепередач, «В Советском Союзе секса нет» были правдой. Правдивой и уместной была также интонация гордости, с которой это было сказано. Эта женщина, я полагаю, гораздо лучше понимала, о чем говорит, чем те, кто впоследствии с иронией повторяли ее слова. Женщина понимала, что в Советском Союзе (во всяком случае, в позднесоветские времена) есть любовь и ебля, море любви и море ебли, эти две вещи могут совпадать или же сосуществовать порознь, но они **есть**, а секса **нет**.

Слово «секс» родственно словам «секция», «сектор», «секатор», «секта», «секвенция». Это слово означает «часть» или «половина» и, таким образом, совершенно соответствует слову «пол» (половина), что напоминает о рассеченных надвое гермафродитах Платона. В общем-то слово «секс» синонимично слову «счастье», что означает «с частью», и поэтому сказать «на свете секса нет, но есть любовь и ебля» — это почти то же самое, что пушкинское «на свете счастья нет, но есть покой и воля».

Любовь, ебля, покой, воля — все это выражения полноты (или же полноты пустоты), счастье и секс — ре-

презентации частичности, фрагментарности. Женщина, сказавшая «В Советском Союзе секса нет», могла бы сказать иначе: «Секса вообще нет, о нем лишь говорят. Секс — это западная ложь». В этом случае ее высказывание совпало бы с суждениями Фрейда и Лакана: секс — это то, чего нет, есть лишь сексуальность, потоки желания и потоки лжи вокруг этого отсутствия, этого зияния, этой изначальной нехватки...

Но Любовь и Ебля (напишем эти святые слова с заглавных букв) — это то, что *есть*, а теперь уже следует сказать: это **то, что у нас было**, — прежде всего Великая Любовь к Родине, а также Великая Ебицкая Сила (т.е. остервенение народа плюс Зимний Бог), которая ограждала Россию от врагов. Таким образом, сексуализация российского сознания была стратегической уловкой Запада: нам подсунули то, чего нет, взамен того, что у нас было, вместо нашего главного оружия. Некому было внять той женщине с телемоста. Поэтому сейчас на свете есть только мерцающее «счастье» (постоянно дополняемое «несчастьем»), но нигде не найдешь ни покоя, ни воли: ни капли покоя, ни одного свободного вздоха.

С экрана российского МузТВ (локальная версия MTV) сексапильная ведущая Маша Малиновская восклицает в поздний вечерний час: «Спокойной ночи желают только идиотам! Проведите ночь так, чтобы дрожали стены!» Этот призыв лицемерен, он звучит в пятницу вечером, и только в пятницу вечером он и может звучать. Это обращение расшифровывается так: потряси свои стены немного, один раз в неделю, в другие же дни тебе лучше забыться беспокойным сном, потому что поутру на работу, в гладкое рабство неокапитализма. У нас хотят отнять (и отнимают) наше главное сокровище — лень и сны.

Нас хотят оторвать от бездонных вод сна, которые всегда щедро утоляли нашу жажду. А ведь это началось

с перестроечных напевов Цоя: «А всем, кто ложится спать, — спокойного сна!» Революционный отказ от покоя быстро рождает послушного клерка, который все несется куда-то, лишь бы не спать. «Не спать!» — так называется даже журнал, посвященный ночной жизни.

Настоящая революция может быть только Революцией Покоя, Революцией Сна! Все, что ограничивает сон людей, будь то сталинизм или капитализм, школы, детские сады, фабрики, концлагеря, офисы, армия, работа, — все это достойно проклятия. Сон пусть будет океаном, щедро заливающим мир людей (как то есть в мире растений и животных). Ебля не должна противопоставляться сну, такое противопоставление — преступление против священного союза Афродиты и Морфея. Ебля — Великое Снотворное, более того, она сама по себе есть форма сна и галлюциноза, поэтому и говорят: «Я сплю с ней», «Мы спим вместе».

УТОПИЯ И ОРГАЗМ

Справедливо полагают, что для того, чтобы достичь оргазма (даже если испытывать его множество раз за короткое время), необходимо хотя бы на долю секунды мысленно оказаться в не-капиталистическом пространстве: оно может быть социалистическим или же аристократическим, но это всегда воображаемые миры растраты, миры выплеска, миры роскоши или же миры аскезы. Капитализм осторожно перекрыл все идеи окончательного блаженного конца (коммунизм, рай, нирвана), все идеи абсолютного выхода. Политический выход (революция) нивелирован, религиозный выход (озарение, сатори) поставлен под сомнение, психоделический выход (наркотики) вне закона и находится под опекой медицинских и полицейских средств контроля. Даже

такой мрачный, но окончательный выход, как полная гибель всех людей в результате ядерной катастрофы, элиминирован капитализмом: останутся машины, эти порождения человеческого разума, а значит (с точки зрения капитализма), род человеческий продлится. Итак, выхода нет, кроме единственного, точечного — речь идет об оргазме. Даже такая плотная и въедливая среда, как капитализм, не может быть совсем уж монолитной, совсем уже клаустрофобичной: тогда бы все задохнулись. Поэтому капитализм усеивает мир оргазмами, биллионами оргазмов, как точечными вспышками или проколами, сделанными словно бы кончиком иглы.

Капитализм жаждет оргазмов, но и боится их — ведь каждый настоящий оргазм приносит надежду на избавление от тотального капиталистического присутствия.

Часто во сне или в вихрях любви я мысленно вижу одну и ту же картину: бескрайнее море и огромное небо над ним, и на горизонте — совсем маленький и далекий — привольно развевается красный флаг. Я называю этот счастливый онейроид «Рождение Венеры». Социализм, как и любовь, рождается из вод морских, поскольку «море больше, чем мир». И социализм, и любовь представляют собой коллапс экономического как такового: возникновение ниоткуда и расхищение в никуда.

Венера возвращается невинной, ее девственная плева восстанавливается после каждого соития.

СОЦИОСКИТ. ОНЕЙРОСОЦИАЛИЗМ

Я родился в 1966 году в Москве — тот год был пиком советского космического проекта. Можно, при желании, считать тот год зенитом советской власти. Через

два года после моего появления на свет советские танки уничтожили «пражскую весну», и советский проект стал медленно клониться к упадку. Еще через несколько лет Брежнев в одной из своих речей сказал, что в Советском Союзе сложилась новая наднациональная общность — советский народ. Брежнев был почти прав, этот народ действительно сложился во всех центральных областях СССР, но оставались этнические окраины — Кавказ, Прибалтика, Западная Украина, Молдавия... Сила старых народов уничтожила молодой советский народ, разорвав его изнутри, как только представилась такая возможность. Тем не менее о себе я могу сказать, что я часть того народа, умершего в младенчестве, о котором говорил Брежнев. Я — советский человек, и желаю оставаться им до конца своих дней. Мне по душе быть частью того, что исчезло.

Советский мир, каким я его знал и как я его понимаю, возник после смерти Сталина и основан был на двух могущественных незнаниях: незнании о капитализме и незнании о коммунизме. В этих незнаниях присутствовало нечто ущербное, нечто инвалидное, но и нечто райское, апофатически-умудренное, и два этих незнания, в их совокупности, назывались на советском языке «социализм»[1]. И это неглупое название. Социализм интересен тем, что это экономическая форма, отрицаю-

[1] Следует удостовериться, что та «инвалидность», та «ущербность», что содержалась в постсталинском советском социализме, действительно была его недостатком. Она была, возможно, достоинством, мудро закамуфлированным в виде «недостатка», но то ли восточная природа этой мудрости, этого аскетического камуфляжа, была постепенно разъедена в ходе необратимой «ползучей» вестернизации всего советского общества (которая происходила весь послесталинский советский период), то ли те, кто учредил этот камуфляж, сами пали жертвой того «эффекта неудачи», который поначалу задумывался как хитроумное прикрытие, как форма мудрой двойственности, свойственной «диалектике выживания социализма».

щая свою экономическую суть. Парадоксальный во многом характер советского социализма отражен в таких странных лозунгах брежневского времени, как «Экономика должна быть экономной». Роль денег в советском социализме играли, до известной степени, слова. В целом Советский Союз был триумфом языка, воинственной, но сложно организованной логократией. Экологичной эту систему назвать нельзя: «бессловесная» природа распадалась и засорялась токсичными отходами словопроизводства, а в те времена вся советская индустрия (особенно военная) была занята чрезвычайно гигантским, неряшливым и ядовитым обслуживанием «советских слов».

Экологичным оказался лишь промежуток между советским социализмом и капитализмом — времена кризиса, когда стояли заводы, когда воздух стал чище. Жаль, но те времена (девяностые годы) закончились, и теперь (под прикрытием патриотических речей) наша страна становится колонией международного капитализма[1]. Нас убеждают, что это успех, но это неправда. Следова-

[1] Об этом можно с уверенностью говорить после прихода к власти В. Путина в 2000 году. Власть Путина представляет собой аналог хунтам Латинской Америки — прикрываясь национально-государственной риторикой, «органы» (которые являются кастой, занимающей в России то положение по отношению к власти, что занимает армия в странах Латинской Америки) постепенно расправляются с тем последним препятствием, что до сих пор — как это ни парадоксально — мешало колонизации нашей страны: с криминальным, «теневым», недисциплинированным и непослушным «диким» национальным капитализмом, порожденным эпохой Ельцина. Парадокс заключается в том, что такие евреи, как Ходорковский, Березовский и Гусинский, будучи финансовыми авантюристами российского постсоветского типа, являются последним всплеском «русского национального духа», последней формой альтернативного эффекта, который властям следует уничтожить, чтобы ввести Россию в орбиту «современного единого мира», куда она вступает, по сути, как одна из новых экономических и политических колоний.

ло бы (говорят мне мои сны, и я им верю) иначе распорядиться нашей прекрасной страной, например превратить ее в колоссальный природный и культурный заповедник (ведь наша страна, как и Бразилия, производит самое ценное, что есть на Земле, — воздух), следует закрыть границы для иностранцев (выезд можно оставить свободным), произвести деиндустриализацию, ограничить рождаемость.

Сквозь «монгольское окошко» галлюциноза и сновидения, сквозь окошко оргазма я вижу, какой должна быть наша страна. Ей бы пошло стать сказочным лесом, таинственным и замкнутым от посторонних, ей бы стать не частью современного мира (к чему почему-то надо стремиться — можно подумать, современный мир так хорош?), а совершенно отдельным, совершенно самостоятельным, совершенно эксклюзивным и *альтернативным* миром, заповедным и свободным, но не для свободного частного предпринимательства, а для свободного самоизучения, для сложного сообщения людей с нечеловеческими формами жизни. Хотелось бы, чтобы в нашей стране люди растворились в нечеловеческом, полузатерялись бы (как было когда-то) среди богов, животных, растений, духов, среди текстов и отвлеченных идей, а затем за нами в «иное» последовали бы и другие заповедные страны. Мог бы возникнуть Союз Заповедных Территорий, куда могли войти Антарктида, Россия, Тибет, Индия, Бразилия, Австралия, Новая Зеландия, Канада... Жесткий контроль за рождаемостью и жесткие ограничения свободного въезда на эти территории сделали бы их немноголюдными, многие города исчезли бы с карт и заросли деревьями, в других городах сохранялись бы цивилизационные формы самых различных времен, это были бы своего рода огромные музеи времен, хронорезервации самых различных культур. Никакого туризма, только научные экспедиции.

Никакой эксплуатации природных ресурсов, никакой промышленности. Большие объемы тишины. Чистый воздух — это и есть, грубо говоря, духовность. Множество, пожалуй, монастырей различных конфессий — буддийских, христианских, тантрических, даосских и пр. Кое-где научные городки и университеты, но немного. Для такого нежного, но строгого мироустройства такая экономическая модель, как капитализм, никак не подходит, здесь нужен экосоциализм, политическая и экономическая система, отказавшаяся от антропоцентризма, действующая не в интересах человека и его благосостояния, а в интересах среды и мира в целом. Такая система должна была бы постоянно ограничивать естественные импульсы людей — прежде всего их желание работать. Деятельных и предприимчивых людей (которым сейчас принадлежит земной мир) пускай манит космос с его «развивающимися планетами»... На Земле же пусть воцарится «музейная тишина».

Заповедник — это радикализация принципа музея: возможно, в недрах гигантских заповедников будущего сможет вылупиться из какого-нибудь сказочного яйца та «свежая древность», которой никогда еще не было прежде.

ШАР НА ИГЛЕ

Для детей рутина — величайшая драгоценность. И они правы. Но взрослые понимают, что психоделика это тоже рутина, что в любой бездне найдется уютный уголок, нечто вроде «рая в аду», вроде той теплой сторожки, о которой писал Шаламов в «Колымских рассказах».

Одно из наиболее тревожных сновидений своего детства я называл «Шар на игле». Колоссальный шар, слитый из космически тяжелого материала, этот шар —

самое тяжелое, что есть в мире тяжестей. Он установлен на тончайшей и, может быть, стеклянной игле — эта игла должна сломаться, но почему-то не ломается. Шар балансирует на острие иглы. Он должен упасть, но почему-то не падает. Как-то раз я взмолился Высшим Силам, прося избавить меня от кошмара весовых контрастов. После чего мне приснился сон, явно посланный мне ангелами, представляющий из себя карикатуру на удручающий «Шар на игле». Я увидел двух гигантов, юношу и девушку, которые изучали в микроскоп обычную человеческую книгу, переворачивая страницы пинцетом. Вместе с гигантами я всмотрелся в микроскоп. Книга оказалась «Винни Пухом». На картинке Кролик и Винни выжимали в таз чье-то скрученное жгутом розовое платье.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Сон сообщает: ничто не имеет ключей к своему разрешению внутри себя, за исключением тех искусственных явлений, что сконструированы изначально так, чтобы содержать в себе ключи к своему разрешению: существует множество технических трюков и приемов, способствующих исполнению этой задачи, однако каждое исполнение ее действует в течение лишь определенного срока, по истечении коего часть «ключа» все же неизбежно будет утрачена и затеряется среди «внешних обстоятельств».

Однако нам все же известны сновидения, которым удается стать такими «искусственными явлениями», и понять их можно, **лишь не проснувшись, до пробуждения. Понимание сновидения возможно, лишь пока сновидение длится**. Пробуждаясь, мы утрачиваем возможность понять сновидение. Только по истечении некоторого времени мы можем обнаружить среди

«внешних обстоятельств» нашего бодрствования обломки того понимания, которое изначально содержалось внутри сновидения, во времени его разворачивания и никак не могло явиться за пределами этого времени, пока это понимание не утратило своей цельности и не потеряло часть своего смысла.

Любая искусственность — это временный эффект, имеющий свои сроки, поэтому ничего нет более естественного, чем устаревшие и потерявшие актуальность искусственные конструкции. К ним относятся и наши воспоминания, записанные некоторое время назад. Перечитывая эти записи, мы недоумеваем, будучи не в силах разглядеть в них лицо нашего прошлого, и всего лишь потому, что «искусственность» этих воспоминаний стерлась со временем, и на первый план выступил их «естественный», непроизвольный характер.

Я заканчиваю эту книгу на греческом острове Хидра.

Я назвал ее «Критика сновидений», удержавшись от соблазна назвать ее «Критикой чистого сновидения» (что отражало бы достаточно внятно ее интенцию). Отчасти в рамках данной книги «чистым сновидением» является капитализм, как старый капитализм, так и новейший, который теперь даже стесняются называть этим словом: говорят о неокапитализме, о посткапитализме... Для данной книги эти различия не имеют принципиального значения. «Критика сновидений», так же как и «критика капитализма», не может осуществляться извне: вовсе не бодрственная реальность способна критиковать сновидение, а лишь галлюцинация, обозначающая собой углубление и радикализацию онейропринципа. Подобным образом и «критика капитализма» (если пользоваться словом «критика» в кантовском смысле) осуществляется не левыми и правыми движениями, а рекламой и глобальным энтертейментом, тотальной

массовой культурой нашего времени. Эта критика может иметь облик апологетики, а может быть пропитана искренним отвращением — как ни странно, это не имеет значения...

Что же имеет значение? Мне кажется сейчас, в этот жаркий летний вечер на греческом острове, что значение имеет то обстоятельство, что «дух времени» (как бы могуществен он ни был) все же не всевластен, даже и этот недремлющий дух иногда засыпает, и тогда мы видим других духов — духов пространства, например.

Первоначально я собирался включить в эту книгу множество записанных мною сновидений — моих собственных и моих друзей. В конечном счете я наобум, случайно, выбрал некоторое количество записей из этой огромной коллекции и поместил их сюда не в качестве «примеров» или объектов для анализа, а как простые отдушины и вентиляционные окошки, регулирующие температуру дискурса.

Просматривая то, что получилось, я вижу, что в этой книге больше не сказано, чем сказано: прежде всего здесь слишком много умолчаний о том, что является по сути темой всего этого сочинения, — об отношениях между сновидениями и галлюцинациями.

Когда спит Громовержец,
Просыпается нимфа ручья.

Хидра. Июль 2003

Содержание

Виктор Мазин
ТОЛКОВАНИЕ СНОВИДЕНИЙ
В ЭПОХУ МАССОВОЙ КОММУНИКАЦИИ

Павел Пепперштейн
КРИТИКА СНОВИДЕНИЙ (СНОВИДЕНИЯ И КАПИТАЛИЗМ)

Виктор Мазин, Павел Пепперштейн

ТОЛКОВАНИЕ СНОВИДЕНИЙ

Дизайнер обложки
П. Конколович
Редактор
В. Дьяков
Корректоры
Л. Морозова, Э. Корчагина, Н. Смирнова
Компьютерная верстка
С. Петров

Налоговая льгота — общероссийский
классификатор продукции ОК-005-93, том 2;
953000 — книги, брошюры

ООО «Новое литературное обозрение»

Адрес редакции:
129626, Москва, И-626, а/я 55
Тел.: (095) 976-47-88
факс: 977-08-28
e-mail: real@nlo.magazine.ru
Интернет: http://www.nlo.magazine.ru

Формат 60x90/16
Бумага офсетная № 1
Печ. л. 44,5. Тираж 1500 экз. Заказ № 834
Отпечатано с готовых диапозитивов
в ОАО «Чебоксарская типография № 1»
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, 15

Издания
«Нового литературного обозрения»
(журналы и книги)
можно приобрести в следующих магазинах Москвы:

ТОЛКОВАНИЕ СНОВИДЕНИЙ

ВИКТОР МАЗИН
ПАВЕЛ ПЕППЕРШТЕЙН

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Виктор Мазин, Павел Пепперштейн

ТОЛКОВАНИЕ СНОВИДЕНИЙ

культурология философия социология антропология

БИБЛИОТЕКА ЖУРНАЛА
Неприкосновенный Запас